

فِكْرٌ وَفَن



لَا غِنَى كَالْعُقْلِ وَلَا فَقْرَ
كَالْجُهْلِ وَلَا مِيرَاثَ كَالْأَدَبِ
وَلَا ظَهِيرَ كَالْمُشَاوَرَةِ

عَلَى ابْنِ أَبِي طَالِبٍ

ES GIBT
KEINEN REICHTUM
GLEICH DEM VERSTAND,

KEINE ARMUT
GLEICH DER UNWISSENHEIT,

KEIN ERBE
GLEICH DER FEINEN BILDUNG,

KEINEN BEISTAND
GLEICH DER BERATUNG.

ALI IBN ABI TALIB

فولكلور

الفهرست

- ٥ تمهيد
- ٦ غابرييله شاريتكر: هل تحققت مساواة المرأة بالرجل؟
Gabriele Strecker: Gleichberechtigte Frauen?
- ١٤ جريته شيدر: جوته بين الرمز والصوفية - Grete Schaefer: Mystik und Symbol bei Goethe
- ١٨ بريجيتة كليسه: زخارف اسلامية في اللوحات الإيطالية
Brigitte Klesse: Islamische Motive auf italienischen Gemälden
- ٢٠ انامارى شيمل: لباس التقوى بين الشعر والدين
Annemarie Schimmel: Das Symbol von Stoff und Kleid in Religion und Dichtung
- ٢٧ فن النسيج الحديث في ألمانيا
Moderne deutsche Webkunst
- ٤٦ هانا إيردمان: اعمال فنية شرقية في مجموعات التحف الكنسية
Hanna Erdmann: Orientalische Kunstwerke in europäischen Kirchenschätzen
- ٥٥ ورقة من تاريخ الاستشراق في النمسا: ماريا هوفنر: الأبحاث العربية الجنوبية
Aus der Geschichte der Orientalistik: Maria Höfner: Österreichische Südarabienforschung
- ٦٣ إما برونر - تراوت: التخص الخرافية الحيوانية في مصر القديمة
Emma Brunner-Traut: Alt-ägyptische Tiermährchen

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من سرفهم بموته في إعداد هذا العدد
ويدون مساعدتهم كان من الحال ان تصل هذه المجلة على شكلها الحالي الجليل
فانشاء القراء الكرام ان يدوموا في ارسال مآوتهم وآرائهم القيمة ونحن لهم من الشاكرين

Herausgeber:

Albert Theile und Annemarie Schimmel

الفهرست

- ٧٠ سوسن علي: باولا مودرزون-بيكر أشهر رسامة ألمانية
Sausan Ali: Paula Modersohn-Becker, Deutschlands größte Malerin
- ٨٣ ماري لويزه كاشنيتز: في زمن ما...
Marie-Luise Kaschnitz: Zu irgendeiner Zeit...
- ٨٧ رائدات التحت في ألمانيا المعاصرة
Bedeutende moderne deutsche Bildhauerinnen
- ٩٢ طلائع الكتب
- صورتا الغلافين:
Günther Uecker: Bettina • «بيتينا»
Günther Uecker: Rosa Strömung • تدفق متورّد
عن كتاب: Junge Künstler 65/66
نشكر دار نشر دومون شاوبرج • DuMont Schauberg - بكتولونيا لإعارتها إيانا كليشيهات
هاتين اللوحتين.

دار النشر: Übersce-Verlag, Hamburg 36, Neue Rabenstr. 28, Bundesrepublik Deutschland
تظهر مجلة "فكر وفن" العربية موقتاً مرتين في السنة - الاشتراك: ١٥ مارك ألمان. - النسخة الواحدة: ٧,٥٠ مارك ألمان؛ ممن الاشتراك الخفيض للطلبة:
٣ مارك ألمان، النسخة الواحدة: ماركان. - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر
تصميم الكليشيهات: Chemigraphische Kunstanstalt Friedrich Heitges, Hamburg
© 1967 by Albert Theile الطباعة: Druck: J. J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt
إدارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 6314 Unterägeri, Zug, Switzerland

الاستعارة في الشعر العربي

والمسادة عن تسليح حرير ازرق وايش، موته ايران، القرن الثالث عشر

ولو كان النساء كما ذكرنا

لفضلت النساء على الرجال

هذا قول أحد الشعراء عن رابعة العنوبة أعظم متصوفة في العالم الاسلامي. إن دور المرأة في تاريخ الحضارة جليل الأثر. ولقد كانت دائماً — على قول أحد مؤرخي الديانات — أحسن صديقة للدين، وإن لم يكن الدين دوماً أفضل صديق للمرأة. فهي تساوى الرجل في التقوى والورع حتى أن القرآن الكريم يذكر دائماً في نفس واحد: «المسلمين والمسلمات، الصالحين والصالحات». ولقد صار من البديهي في العصر الحديث أن يفتح المجال للمرأة كي تنشط طاقاتها لأقصى درجة. فهم الجميع هو أن تطور نفسها إلى أفضل وضع ممكن وأن تنمي كافة ملكاتها ومواهبها.

ولها لصدفة أن تكون جميع المشتركات في تحرير هذا العدد من النساء. فته بمثابة القلب دراسة بقلم ماريا هوفتر العاملة الأوربية الوحيدة المتخصصة في اللغة العربية الجنوية وتاريخها الحضاري. أما مقال «بريجهت كليس» — الباحثة الشابة المعروفة في تاريخ الفن — وهو الذي يعالج المؤثرات الاسلامية في اللوحات الايطالية أثناء القرون الوسطى المبكرة، فيعد بمثابة الجزء الرئيسي من الموضوع المركزي في هذا العدد: «الأنسجة وفن النسيج» حيث قدمت رئيسة التحرير بنفسها المقال المكمل في صورة تأملات في تاريخ الدين حول موضوع الرداء في الرمزية الدينية والشعرية. وهكذا شاءت الظروف أن تكون أيضاً سائر موضوعات العدد مدونة بأقلام سيدات عالمات، منهن المتخصصة في تاريخ الفن، والعالمات في الأدب اللاتيني، أو المشتغلة بالسياسة. ولعله يتضح مدى تأثير القرنين التشكيلي وإنتاج المرأة من خلال لوحات «بالا مودرون» — ييكرو — وهي التي كانت أولى مصورة اللاتينية تعبيرية كما أنها أثرت في الجيل الذي أتى بعدها أبعد تأثير. بل وحتى ميدان النحت، ها هي النساء تغزو على صعوبته فتثبت فيه تفوقاً ملحوظاً.

ولعله كان من السهل الحصول على مزيد من الموضوعات المستمدة من ميادين مغارة كالعالم الطبيعي والطب والتربية وخاصة وبعض فروع الاستشراق الأخرى، على أن تكون بأقلام سيدات رائدات. غير أننا بذلك كنا سنخرج عن المساحة المخصصة للنشر. وإن العدد الوفير من آثار المؤلفين المسلمين عن الشاعرات الكيويات، وعن الحاكمات (نذكر من بينهن شجرة الدر، ورضية سلطان التي عاشت في دلي في القرن الثالث عشر) والعالمات بالعلم الحديث وحتى الفقه، والخطاطات والتصوفات ابتداء من رابعة حتى يومنا هذا، لغني بالمواد التي لا نهاية لها عن دور المرأة ومساهماتها في بناء الحضارة البشرية. بل وحتى إذا ما قُبعت المرأة في دار الزوجية، فلها هي التي توصل القيم التي تمثلها التي من بعدها وتشجع الأجيال الجديدة بحكمتها وبالمثال الذي تضر به بنفسها. وفيها يقول الشاعر الألماني شيلر عن حق:

شرفوا النساء، فهن يمكن وينسجن

ورداً ماويوا في حياتنا الدنيا.

أما جوتة فيعمل في نهاية «فاوست» مؤكداً الدور الفكري والروحي للمرأة:

الأوتنة الخالدة تورطنا..

ماكس إرنست: بوريريه دوريتا (عام 1990)

من مجموعة دوريتا تانج بياريس. عن كتاب: John Russell, Max Ernst. Leben und Werk. دار نشر دوتون شاربج DuMont Schauberg كولونيا 1966. نشكر دار النشر لإعانتها لنا كتيبه هذه الومة.



هل تحققت مساواة المرأة بالرجل؟

بقلم غابريل شتيكر

ملايين امرأة عانس يربو سنها على فوق الأربعين، وهن يشكلن نسبة ١٤٪ من السكان الاناث في المدن الكبيرة وحدها، يوضح ظاهرة ارتفاع عدد الوحدات المنزلية المؤلفة من شخص أو شخصين، ويعيش فيها أكثر من ٤٠٪ من السكان.

ويحار المراقبون الأجانب في أمر جمهورية ألمانيا الاتحادية، بلاد النساء المسنات ومعجزة الآنسات، حيث تحترم الغالبية الساحقة من النساء المبدأ القديم «المطبخ والأطفال والكنيسة» كما جاء في تحقيق نشرته صحيفة التايمز في أغسطس عام ١٩٦٥.

أصبحت النساء في جمهورية ألمانيا الاتحادية بالنسبة لأنفسهن وللحياة العامة مشكلة خاصة. فهل هناك نقاط انطلاق لهذا الزعم؟

هناك فيض من المؤلفات عن «المرأة»، وهناك موضوع المؤتمرات الحبيب «المرأة ك...» أو «المرأة و...» الذي اكتشفه مقيم المؤتمرات بغض النظر عن اتجاهاتهم كصلي وافر لمناقشات لانهاية لها، وهناك استفتاءات بأحصى الرأى العام الذين يقدمون المرأة «ذلك الكائن المجهول» لجمهور متدهش من جوانب لا تخفى على بال. وهناك اهتمام الأحزاب المتيقظ بالنساء، ذلك الاهتمام الذي يستمر قبيل الانتخابات: إذ أن بين كل مائة ناخب وناخبة ٥٣,٨ امرأة. وإن سلمنا بالقول بأن المستشار هو الذى يقرر اتجاه وتخطيط السياسة العامة، فإن اختيار المستشار يتوقف إلى حد عظيم على إرادة وتصرف الناخبات. ويعيش الاقتصاد والدعاية الاقتصادية في توافق وانسجام مع النساء اللواتي انتدجن من جانبهن، بعد انتظامهن في وفئات اختصاصية نسائية في حالات كثيرة، في المجتمع المتعدد المصالح والفئات. وإن تسلط عليها الأضواء من ألف مصباح، تتحرك «المرأة»، ذلك الكائن المجرى، فوق

منذ قرن من الزمان، وعلى وجه التحديد في شهر أكتوبر عام ١٨٦٥، طالب «الاتحاد النسائي الألماني العام» الذى أسس آنذاك في لايبزغ أثناء انعقاد المؤتمر النسائي الألماني الأول بحق التعلم والعمل للمرأة، وبعد بضع عشرات من السنين بحق اشتراك المرأة في الحياة العامة.

لقد تحققت التساوى بين الجنسين في الحقوق والواجبات السياسية وكذا من الناحية القانونية الشكلية في ألمانيا الاتحادية عام ١٩٦٧، وهو ما كان يبدو في ١٨٦٥ وكأنه غاية الشوق ونهاية المطاف لرائدات الطبقة الوسطى البرجوازية، تعززن حجج الصراع الطبقي الصادرة عن الحركة النسائية البروليتارية. غير أن هذه المساواة الملبث أن صارت مصدرا لهيوم تدور حول مشاكل جديدة تابعة عن اكتساب هذه الحقوق.

ونستدل من البيانات الإحصائية على مايل:

أن عدد النساء الألمانيات يبلغ (حسب إحصاء عام ١٩٦١) ٢٩,٦١ مليون امرأة، بالمقاييس إلى مجموع الجنسين في ألمانيا وهو البالغ ٥٦,١٧٥ مليونا. وفي عام ١٩٦٤ كان هذا الفاضل الخطير في عدد النسوة الألمان، الناجم عن حريين عالميتين—ساهمتا بدور فعال في تحرير المرأة—لا يزال كبيرا بنسبة ١١٦ أنثى إلى كل ألف رجل، وإن كان هذا الفاضل قد أخذ في التناقص منذ عام ١٩٥٠.

بل أن هناك ثورة سكانية آتية في التطور والنشوء: فمنذ عام ١٩٦٥ يواجه فائض في عدد الرجال من الأعمار الصغيرة أى دون الخامسة والعشرين عاماً ويبلغ ٧٠٠,٠٠٠ نسمة نقصا في عدد النساء من العمر نفسه. وبالمقارنة بعام ١٩١٠ تضاعف عدد النساء اللواتي تزيد أعمارهن عن الخمسة والستين عاماً. وإن متوسط عمر المرأة الذى زاد خمسة أو ستة أعوام، يضاف إلى ذلك ما يقارب الستة

مسرح الحياة العامة. وتدرس تفاصيل وجودها من عدة جوانب دين أن يسود الوضوح. إذ تنفقد مظاهر الواقع وتنشأ أقوال المفسرين.

ولأن قامت عشر بلدان من عدة وزارات بتكليف من الحكومة الاتحادية بأعداد البيانات الخاصة «باستقصاء حول مركز المرأة في المهنة والأسرة والمجتمع». وتنفيذاً لإرادة صاحبات الطب، المثلاثات البرلمانيات من الحزب المسيحي الديمقراطي والحزب الاشتراكي الديمقراطي في البرلمان الاتحادى، فإن على هذا الاستقصاء أن يكون شاملاً مانع من الشمول (حسب القرار الإجماعى للبرلمان الاتحادى فى ٩ ديسمبر ١٩٦٤). وقدم أول تقرير جزئى مؤلف من ٦٣٩ صفحة إلى البرلمان الاتحادى فى سبتمبر (أيلول) ١٩٦٦.

قالى أى حد من المساواة توصلت النساء، اللواتى نجح كفاحهن فى سبيل التحرر فى مدة أقصر بكثير من نجاح الرجال فى كفاحهم من أجل حقوقهم السياسية؟

يضمن الدستور الألماني وقانون الأسرة الجديد لعام ١٩٥٣ للمرأة الألمانية المساواة الحقيقية الكاملة التى تمارس كذلك فى واقع الحياة اليومية. وقد أصبحت المناقشات حول سلطة الأب فى بيت القرارات غريبة عن الواقع فى الخمسينات. ولعل المحك الأكثر حساسية بالنسبة لمساواة المرأة بالرجل هى ممارستها للمهن والأعمال وإشراكها فى الحياة العامة. وبين الدول الغربية الصناعية لا تريد إلا النساء وفنلندة واليابان عن ألمانيا الاتحادية فى نسبة العاملات فيها.

إن جميع المهن أصبحت اليوم ميسورة للمرأة لأن النساء فى الأعوام الواقعة بين ١٨٧٠ و ١٩٠٠ فتحت الأبواب لهذه المهن على مصارعها ولأن الصناعة تحتاج إلى اليد العاملة النسائية. وتتاح فرص لم تكن لتخطر على بال فى السابق، ليس بسبب الافتقار الشديد إلى الأيدي العاملة فحسب، وإنما لأن الجمهور يستجيب استجابة مغناطيسية للكلمة السائرة «الزمانة». وحيث أصبح الجميع شركاء، أصبح الكل يتقبل الشراكة المهنية بين الرجل والمرأة. ولكن هل تنبهر هذه الفرص التى لم تكن لتخطر على بال من قبل؟ أجل — ولكن ليس بالتمام، وليس من الجميع وليس من كل القلب. ففي العشرينات عندما كانت المهنة شيئاً جديداً، كانت المرأة «معمل» المهنة بدلاً من خاتم الزواج. أما اليوم فيفتقد إلى المعلمات والممرضات وعاملات البريد اللواتى كانت المهنة بالنسبة لمن يحوى حياتياً واللواتى كن يحققن مستويات عالية من الانتاج. وما أشك فيه أن نسبة العازبات بين العاملات من النساء التى ستهبط فى

المستقبل ستجبرنا على إعادة النظر فى تصوراتنا حول ارتباط المرأة المربد بالمهنة. إن الحالة السكانية غير المألوفة بعد حريين عالميتين، وقد انطبقت مع انقصار «فكرة المساواة» يواجهها ثبات المرأة فى دنيا العمل آنذاك. أما اليوم، وفى مجتمع أخذ فى التحول جذرياً فى كل وجه. هناك أكثر من دليل على أن النساء أصبحن يشعرن أنهن هاديات أكثر من كونهن معترفات فى الحياة المهنية والعملية. ورغب المحاولات اليائسة التى تبذلها جميع المعاهد والمؤسسات التعليمية والتدريبية فإنه لا تستبعد إمكانية وجود قدر كبير من عدم الاختصاص المهنى. فما هو السبب؟ فى وضع يتخذ صفة الطبيعية يظهر بصورة أوضح فيما إذا كانت المرأة تريد أن تستخدم حقها فى المساواة المهنية أو إذا كان يوسعها ذلك قطعاً. ومن الإحصاء نستق المعلومات التالية: تقع ذروة العمل المهنى النسائى (بلغ عدد العاملات عام ١٩٦٤ حوالى ٩,٩ ملايين امرأة) فى سن العشرين، حيث يعمل تسعون بالمائة من جميع النساء. ثم يهبط الخط البياني متحولاً إلى نقطة منخفضة فى سن الثانية والثلاثين بنسبة ٤٤,١٪، ثم تلتوها نقطة هبوط ثانية فى سن الثانية والخمسين، حيث يقع العمل النسائى أخفض من مستوى الإناث فى الرابعة عشرة والخامسة عشرة من العمر.

وخلافاً لخط بيان العاملين من الرجال الذى يصعد بانتظام واستمرار حتى سن الستين فإن الخط البياني للعاملات، ذلك الخط القلق الذى يهبط منذ الدخول فى الحياة المهنية، هو تعبير عن دور المرأة البيولوجى الذى يخفى وراءه دور الشراكة المهنية.

وخلافاً للشباب تعرض على الشابة سبل حياتية ثلاثة: المهنة أو الزواج أو المهنة والزواج. وكان القرار عام ١٩٦٥ للثلاثين معاً — ولكن فى المدى البعيد فستحتل الزوجات العائلية المكانة الرئيسية. ولم يحدث قبل الآن قط أن وجد مثل هذا العدد الكبير من الشابات المتزوجات، ولذا فلا عجب لهذه النسبة المنخفضة العالية من النساء المتزوجات العاملات. إن ٤,٧ مليون امرأة متزوجة قوة هامة فى سوق العمل، ولكن النساء ذوات المراكز المهنية الثابتة يبينن قليلاً ويزددن ندرة أكثر فأكثر. وعادة ما تعمل المتزوجات لضع سنوات فقط. وكثرة متأرجحة فى سوق العمل فأنهن كثير ما يعدن إلى يربثن عند ولادة الطفل الأول. وإلى بضع سنوات خلت كانت تصعب القاعدة العشوائية: إن المرأة الألمانية التى تترك الحياة المهنية مرة لا تعود إليها مطلقاً. وإلا أن تحولاً جديداً قد بدأ يشق طريقة خلال الأعوام الأخيرة: إذ



ذلك الشعار الذي يخلق إشكالاً كافياً للرجل نفسه. إذ لا يمكن أن يرتقي إلا من جمع تدريجاً اختصاصياً ومثابرة صامدة. ومن استطاع أن يرضع كل شيء أكثر للإرادة في الارتقاء. فكيف يمكن أن يرتبط «الارتقاء» بحجة عملية نسائية يبلغ متوسطها الاثني عشر عاماً - وفي المهن الرعوية والربوية لا تتجاوز الستة أعوام سنة ١٩٦٥.

فهل يمكن اعتبار القصر النسائية في سوق العمل مع غالبية من المتزوجات ومن وجهة نظر الارتقاء بغير تشاؤم؟ وذلك حتى وإن ظهرت بشار وأمصه تدل على أن تدريب أعداد الفتيات سيصبحان أوسع وأفضل. ولا تنوق الواجبات العائلية الرجال بل يستغنى عن التنافس على احتلال الأماكن البارزة، التي لا يمكنها املاؤها إلا في الحالات القليلة بسبب الانقراض إلى الكفاءات المطلوبة الكافية. وحيث تتوفر لدى المرأة الكفاءة اللازمة، فإنها تميل في قرارها أكثر فأكثر إلى المنصب المتوسط الذي يترك لها وقتاً لأسرتها، وعلى أي حال فإن بعض الدوائر الراقية في تقديم العون تجعلنا نطلع على حقيقة أخرى وهي أن النساء حديثاً في الاستغناء عن أن يصبحن عبداً أو ناظرات أو مديرات. ولأن نتعرض دور المرأة الألمانية من مراكز الدولة العليا:

هناك تسع مستشارات وزاريات في ست من أعلى الدوائر. ويوجد إلى جانب الوزارة الاتحادية عدة وزيرات في الولايات، كما يوجد في الأخيرة عدد من النساء في مناصب إدارية عالية. ويعمل في المراتب العالية من السلك الخارجي ٣,٣٪ من النساء ما بين موظفات ومستخدمات. وكما يقال فإن الوظائف الكبيرة يواجهن صعوبة أكثر مما تواجه النساء في مراكز مشابهة في الحقل الاقتصادي. ولا تزيد نسبة المستشارات الاختصاصيات في الوزارات الاتحادية عن ٤,٤٪.

وحسب آخر إحصائيات لاتحاد الجامعات الألمانية فإن عدد النساء صاحبات الكراسي التعليمية في الجامعات زاد من ١٨ إلى ٣٢، وأن عدد النساء في مجموع الهيئات التدريسية ارتفع من ١٤٧ إلى ١٨٤ وذلك من عام ١٩٦٠ حتى ١٩٦٤. ولكن هذا مظهر واحد فقط من مظاهر الجامعة التي تواجه حالة متزايدة.

ولكن حيث ارتقت المرأة فعلاً عام ١٩٦٥، لابد أن نصفي جيداً إلى التعليقات السائرة. «إنها أظن بما يجب، أو إنها لتصبح العمل الجماعي بروح الزمالة». - وتكون رئيسة العمل الأنثى، لأن أمثالها قليلات بحيث لا تتوفر أرقام كبيرة تصح للمقارنة، ككل مجموعة أقلية، معرضة

يسعى مزيد من النساء عما كان سابقاً للعودة إلى مجال العمل في النصف الثاني من العمر. تعمل الغالبية الكبرى من المتزوجات تعمل لعدم انشغالهم بالخلف وينخفض عدد الأطفال «الذين توصل عليهم الأبواب» بعد التدقيق في الدراسة إلى ما لا يزيد عن الخمسين ألفاً، ولكنهم يساهمون كثيراً في ونز ضائل الأمهات العاملات. عند بحث مثل هذه المشكلة أمام الرأي العام.

ومن مائة امرأة متزوجة تعمل خارج البيت طيلة اليوم ١٤٪، ونصف اليوم ١٠٪ وبالساعات ٧٪. وتكشف هذه الأرقام عن تفضيل واجبات الأسرة على الامكانيات التي يتيحها سوق عمل منظر وتشريع اجتماعي يسر للأمهات الأطفال الصغار بشكل لا مثيل له أمر مغادرة المنزل حيناً من الوقت لإملاء خزانة الأسرة. ويوجد آخر احتياطي لسوق العمل بين النساء المتزوجات اللواتي يزيد عددهن عن عدد العوائس والأرامل والمطلقات من العاملات. وإذا زاد مجموع العاملين والعاملات من ١٩٥٠ حتى ١٩٦٢ بنسبة ٥٣٪، فقد بلغت الزيادة في نسبة النساء ٧٤٪، وهي زيادة مذهلة في إرادة المرأة في العمل المهني وكذلك في القصر المهنية الهائلة.

ولكن أي عمل معنى هذا؟ ما زال النساء، كما كان الحال في بداية القرن الحالي، يعلن المراكز التي تحمل عنها الرجال في سبيل أخرى أعلى أجوراً وأكثر طرافة وتشويقاً. ومع أن جمهورية ألمانيا الاتحادية أقرت الاتفاق رقم ١٠٠ لمنظمة العمل الدولية والبلد رقم ١١٩ لاتفاق الجمعية الاقتصادية الأوروبية «الأجر نفسه للعمل نفسه» إلا أن كل مؤتمرنسائي لاتحاد النقابات الألماني يتعرض باهتمام لموضوع «مهم حقوق المرأة في الأجور». ولكن لماذا إن الغالبية الساحقة من النساء تعمل في مهن وأعمال منخفضة التزعة، لأنها لم تدرب قط أو درست بصورة غير سليمة. وإذا يزيد عدد الفتيات في المدارس المتوسطة، تهبط نسبة حاملات الشهادة الثانوية إلى ٣٦,٢٪ ونسبتهن في الجامعات إلى ما دون ٣٠٪. ويقفل الأهل التصيرو النظر «هابنشا ستزوج على أي حال» والصور المثالية المفضلة «الصلديق» والزواج المبكر عميقاً) من فرص العمل المتزايدة. أما الدلائل الإيجابية فتتمثل في مهن العلوم الطبيعية التي ارتفعت جاذبيتها بالنسبة للفتيات منذ ١٩٥٠ إلى ثلاثة أضعافاً، ومع ذلك يصعب العثور على المهنستات، بينما أصبحت المهن التربوية والتعليمية الابتدائية والمتوسطة حقلًا مقصراً على النساء، وتحار النساء أمام شعار «فرص الارتقاء»

للمراقبة وحكم أقصى. ولابد أن تتوفر قوى قديمة من القديسات، لكي تتمكن امرأة، بمفردها بين الرجال، من الصمود والنجاح في المنافسة المهنية الحادة وأن تتمكن بطريقة ترضى الجميع من إيجاد تلك النقطة المتناهية في دقتها حيث توازن فكرة «الأنوثة» وفكرة «الكفاءة». ويترى كل خطأ فردي تغترفه امرأة ما في العادة إلى الجنس النسائي بكتلته.

لماذا ينتفع اتحاد ربات الأعمال بكل هذه الشهرة؟ لأن الناس فينشوا لمقدرة هذا العدد الكبير من النساء على إدارة الأعمال والشركات أيضاً - بينما كانت تكنى نظرة إلى تاريخ النقابات الوسيطة لإظهار مدى براعة الأراذل أو الورثيات في إدارة مصالحي الآباء الموروثين. وفي أكتوبر ١٩٦٥ اشتكت رئيسة اتحاد ربات الأعمال من النقص في المساواة: إذ لا توجد نساء في المجالس الإدارية في الغرف الصناعة والتجارية وفي الجمعيات وفي المحاكم الاجتماعية. فإذا امكن لعدد ضئيل فقط من النساء بلوغ المراكز العليا فليس السبب من جراء الظروف الموضوعية ولا الرجال، وإنما السبب يكمن في الصفات الذاتية في النساء أنفسهن، تلك الصفات التي لا يمكن مطلقاً أن يتم التغلب عليها دون أي مشكلة على الإطلاق.

ولماذا تعمل النساء؟ كما كان الأمر سابقاً، لأنهن مجبرات على ذلك ولأنهن رائدات لذلك. أما لماذا على المهنة أن تكون للنساء فرضاً في حد ذاته، وألا تقدم مغريات مادية للمرأة بقدر ما تقدمه للرجل، فليجب على ذلك من يستطيع. ولكن بما أن الناس يثابرون عند سماعهم أن امرأة ما تعمل ومن أجل شراء لثاجة كهربائية أو سيارة أو ماشابه ذلك، ولأن هؤلاء الناس لا يجدون سبباً لعمل المرأة سوى الدافع المالى، يصبح إلزاماً علينا أن نعتبر جواب المرأة على السؤال: «لماذا تعملين؟» بشيء من الحذر والشلك. فلن لم تقدم أسباب مالية هنا، أفلا تعمل نساء كثيرات هرباً من الوحدة، ولأن العمل يعطيها متعة ويقدم لها فرصاً للاتصال بالبشر؟

وكالإنودواج الذى يبلو في موقف الرأى العام - فتارة يحث من المرأة العاملة وتارة تحال على الدور الانثوى الخالص - فإن موقف المرأة نفسها لا يقل ازدواجاً كذلك. فهناك نسبة مئوية عالية من النساء تفضل أو تتظاهر بتفضيل عدم الالتفات للعمل كلياً. ولكن هناك نسبة مئوية عالية أخرى ممن تود العمل، لو وسعها ذلك فقط. ويبدو أزواج النساء اللواتي يعملن خارج بيوتهن على استمداد أكثر لتفهم من أزواج النساء اللواتي يبقين «ربات بيوت» فقط. وإن

الاندفاع المتزايد بين المتزوجات، العمل خارج بيوتهن ليرد على كل تلك الأكاذيب التي ترمح أن البيت وحده هو الذى يعد المرأة في المدى البعيد. وقد استنتج من استفتاءات أجريت في أمريكا على جيلين من الجامعيات العاملات أن جميع هؤلاء النساء كن يشعرن بخبز الضمير تجاه أزواجهن، ظناً منهن أنهم يفضلون نساء سلبيات «أكثر أنوثة». ولكن حين استغنى الأزواج تبين أنهم كانوا راضين تماماً عن زوجاتهم وفي الحالة التي كن فيها كذلك. ولابد أن نفترض وجود سوء فهم مشابه بيننا أيضاً. ولا ينطبق النقاش الجرد حول ما يجب أن تفعله المرأة «بالذات» على واقع الحياة حيث يتقبل الشبان بوجه خاص اندفاع الزوجات نحو العمل الملقى خارج المنزل بفهم ينطوي على روح المشاركة والزمانة.

ولكن بما أن الرأى العام يرفع من شأن الأسرة ويعتبرها في مستوى حال ربيع وبما أن إيديولوجية الأسرة تدعم بوزارة لشئون الأسرة فإن ضروباً مزدوج المعنى يسقط على نشاط المرأة المعنى، رغم أن الانحياز في الثلث الأخير من القرن الحالى تحول إلى الزواج والمهنة. فربات البيوت يشعرن تجاه النساء العاملات في المهنة بشيء من عدم المساواة. وإلا فما معنى المطالبة المستمرة بالأعراف القانوني بعمل ربات البيوت في منازل كمهنة في حد ذاتها؟ وإذا تطلعت الزوجة إلى العمل الأكثر طرافة الذى تحاربه رفيقة زوجها، السكرتيرة، فإن هذه بدورها تحسد الزوجة على مركزها الاجتماعي الذى يحرم المجتمع منه المرأة العازبة.

ومن الجهة الأخرى فقد يرتفع تقييم كيان المرأة المنزلي ارتفاعاً هائلاً: إذ أصبح التدبير المنزلي أسهل من الناحية اليدوية وأكثر تعقيداً من الناحية الفكرية. كما أن مطالب الزوج والأطفال تزداد. في الفراغ ما بين الاستهلاك والتأثير غير المباشر على الانتاج بسلوك المستهلكين الذى تواجه المرأة الاضطراب التدريجي لاختصاص مطبخها لابتكارات العلم الحديث وتجهيز منزلها بشكل يتفق ومستوى النوب الرفيع في عالم الأمتعة والمفروشات. ويقدم المنزل للمرأة شغلاً كاملاً، وخاصة أنها أصبحت خادمة لأوقات فراغ الزوج في جميع ينطو من الخدم والوصيفات. وخلافاً للفراغ الذى كان يملأ حياة جدائهن، نرى الحفيدات من ربات البيوت العصريات لا يكدن بنتين من القيام بقبض الواجبات الملقاة عليهن. وهنا تكن الأسباب الجذرية في عدم التمكن من انتهاز الفرص المهنية الجديدة على أكل نطاق، وفي اصطدام القائلين بتحرير المرأة بالعمل المهني بالرفض الصامت من كثير من النساء الشابات ولكن حصول

المرأة على الاختيار - إذا ما ملكت الحرة على اتخاذ الخطوة الحاسمة: فقط - ليعتبر تقدماً كبيراً.

وتكشف الديناميكية الاجتماعية لنشاط المرأة المهني المتزايد عن الاتجاهات التالية: إن ما يرمز إليه بكلمة قديمة بالية حتى الآن وهي قضايا المرأة هو مشكلة تركييبية للمجتمع بأكمله، وتهم الرجال، وتغير عالم الإنتاج.

وتزداد أهمية عمل الوقت الحر. وبذلك تتحرك تصورات أصبحت الآن محيية، لدى أبواب العمل، وكذلك لدى اتحاد الموظفين.

ومن الظواهر الجديدة كذلك المذكرة الأخيرة التي أصدرها اتحاد الجامعات الألماني والتي يبرر فيها عمل الوقت الحر بأنه لا غبار عليه حقاً - لموظفة المتزوجة. لا بد لعالم العمل المتميز بالطابع الذكري أن يزيد من اعتباره لطبيعة المرأة النفسية والتسيولوجية.

فتغير المفاهيم القائمة بالعمل لدى الطابع الانثوي و «ذو الطابع الذكري» مائل أمام أعيننا. فنجد حين قريب تقدم لوظيفة رئيسة ممرضات لأحدى المستشفيات مرب اجتماعي يحمل الكفاءات المطلوبة.

وتتغير النساء على اكتساب مزيد من الكفاءات الفنية. ولا تحقق مراكز كبيرة إلا القلة من النساء الطموحات الحاصلات على مستويات رفيعة من التدريب والإعداد، نساء شاذات عن القاعدة كما هو الحال منذ القدم - أو أولئك المتزوجات اللواتي يملكن الأساس الاقتصادي والحزم والأزواج المتفهمين الذين يخططون مركز المستقبل المهني معهن، كما يخطط للأسرة عادة. وستكشف النساء أن ذلك العمل المهني هو أكثر من مجرد كسب المال وأنه يتضمن امكانيات لتفهم المحيط الاجتماعي، واكتساب فكرة عن الحياة من التجربة الخاصة المباشرة وليس عن طريق الزواج والأطفال. ولا تستطيع النساء اللواتي يمتحن أنفسهن بحسبة وإربعين عاماً ما زلن شابات الاستغناء عن بداية جديدة في العمل المهني أو العودة إلى الحياة المهنية - والإيستقلال كثيراً أمام النظرة التاضحية المسنة عشرات من الاعوام خالية من كل حدث وعمل - ويقول في هذا المعرض أن كل خامس امرأة بين ذوات التحسين عاماً أرملة بينما لا يوجد إلا رجل أبداً واحد بين كل مائة من نفس العمر.

أما أهم اتجاه لا بد لنا من اعتباره فهو الحاجة المتزايدة عموماً إلى مواصلة الدرس والتحصيل طيلة الحياة، والحفاظ على الاتصال بالمهنة التي سبق تعلمها، والشجاعة للأقدام على البدء من جديد بطرق غير تقليدية، والدرس بالمراسلة،

ودورات المراجعة للمعلومات وصلها وما شابه ذلك. وهناك اقتراح تقلعت به ممثلات البرلمان من حزب المسيحيين الديموقراطيين طالبين فيه بتقديم مساعدات تشريعية لعودة دخول النساء المسلمات في الحياة المهنية نذكره من خلاله أنه يتنبأ منذ الآن بالتأثير المحتمل للاستقصاء الذي سبق ذكره. وأخيراً لا أخفأ: فإن السياسة تعتمد على المرأة البالغة ٤٥ عاماً. السياسة كهنه - لماذا لا يصبح ذلك للنساء أيضاً؟ إن اعتماد اسباب سوء الفهم بين الجنسين، والقضاء على التفرقات الموجودة إزاء النساء في جمهور الناس والرأي العام يمكن أن يسهل على النساء يتجنن عن ذواتهن وماهيتن الحقيقية بدلاً من إدراك وجودها الخاطئ الحالي. وسيكون شعار المستقبل: ان المنزل في المدى البعيد لا يملأ حياة المرأة ووجودها إملاء كلياً. ولابد للمرأة في حين ما أن تتخطى عتبة المنزل وتبحث عن عمل فخرى أو مهني أو سياسي، وإلا فإنها ستفشل في مهنتها الوجودية في الثلث الأخير من القرن الحالي. فإن لم تفعل ذلك كان الحال أسوأ من نكسة: فهو خطية السقوط من منطقة الإدراك الوجودي الصحيح إلى منطقة الإدراك الوجودي الناقص. والآن نتعرض إلى ذكر التنظيمات النسائية:

جاء في الدليل المختصر للمنظمات النسائية الألمانية عام ١٩٥٧ مابلي: هناك سبعة وسبعون منظمة نسائية مقسمة إلى جمعيات محلية وذات اتجاه قوي واخرى مهنية تضم جميعها نحو الستة ملايين عضوة، منهن ما يزيد على ١,٣ مليون امرأة نقابية منظمة. وقد يقل العدد كجموع نظراً لتعدد العضوية في منظمات مختلفة.

وقد أنظم ١٨ اتحاداً رئيسياً تضم حوالي ٨٠ جمعية نسائية في مؤسسة دعيته باسم «مصلحة الاعلام ودائرة العمل للجمعيات والئات النسائية للاتحادات المختلفة» ومقرها باد غودسبرغ. وبما أن قرارات هذه الجمعية العامة يجب أن تتخذ بالأجراع، فإنه مما يثير الاهتمام أنه امكن عدة مرات اتخاذ خطوات مشتركة باستثناء القور الحامية المختلف عليها.

وينشط هذا الاتحاد المنظم، الذي يمكن اعتباره صوت المرأة الناطق، في الوزارات والبلديات والأحزاب، كما أنه يتخذ مواقف فعالة في الرأي العام. ويلاحظ في بون وجود تعاون نشيط بين الوزارات ودائرة العمل هذه. وتنفذ دولة قائمة على الاتحادات «إرادة المرأة المتجسدة في هذا التنظيم كأمربديهي. ونتيجة للضغط الذي مارسته مصلحة الاعلام ودائرة العمل والذي أعرب عنه في رسائل موجهة إلى زعماء الأحزاب والمستشار الاتحادى، كان من جملة

ويعترف الزملاء الرجال للنساء السياسيات بمثابة فوق المتوسط وتخبر بعيد عن العصب من «وجهات النظر» السياسية المعنية. ولابد أن نلاحظ أيضاً أنه في الدائرة الانتخابية التابعة لرئاسة بلدية برلين العليا لوزير ألبرت من الحزب الاشتراكي الديمقراطي ارتفع نصب أصوات هذا الحزب ارتفاعاً قوياً. كما يذكر التقدير الذي أولى لرئيسة بلدية برلين لوزير شرودر.

لقد حصلت النساء المساويات في الحقوق في عام ١٩٦٥ على مكان جديد في المجتمع. أما أنهن لم يحتلن الأماكن في المقصورات، بل الأماكن التالية الوسطى والأخيرة، فليس السبب في ذلك امتناع المجتمع عن تقديم القصر الملائمة وإنما لأن الدور البيولوجي لم يعد يحتل مجرد سلوك غريزي، وإنما يرتبط بمطالب تزداد باستمرار. وحيناً ينضم الدور المعنوي إلى الدور الانثوي يصبح العبء في أغلب الحالات أكثر مما تستطيع المرأة أن تتحمل. وإذا ما أصبحت، بعد تجاوزن العمر، أكثر تفرغاً للقيام بمهام وأعمال خارج المنزل، فغالباً ما تقتصر إلى تلك الكفاحات التي تمكن من القيام بنشاط مرض مقنع. ويحتوي المجتمع على فيض من المهام والأعمال الفخريّة وذات الوقت الجزئي في حقل المهمة والسياسة. ويتطلب القيام بها من المرأة جهداً وتضحيات أكبر مما ينتظر من الرجل، الذي يصطحب إلى جانبه، وحتى في عام ١٩٦٧ أيضاً، رقيقة «تخدمه» على الدوام تقريباً. إن التعمق في اعتبار هذه المسألة قد يوقظ مزيداً من التفهم لمشاكل النساء، ذلك التفهم الذي أصبح ضرورياً بصورة ملحة، وبذلك يمكن المساعدة على إزالة القلق الذي يعسر على النساء أحياناً أمر استخدام حقنهن في المساواة، ذلك الحق الذي أصبح عرضة للتساؤل والريب الكبيرين.

ترجمة: محمد علي حشيشو

ما قرره المستشار عام ١٩٦١ تعيين امرأة لاحدى الوزارات الاتحادية. وإلى لأذكر العدد الكبير من رسائل المستمعات الغاضبات التي وجهت عام ١٩٥٧ إلى إذاعة ولاية هسن. لأن آديناور لم يدخل آنذاك المرأة في وزارته. وكانت هذه الرسائل قد جاءت من جميع طبقات السكان. وكما أكدت الريميلات، من جميع اجزاء ألمانيا الاتحادية. وكانت بالنسبة لي دليلاً على مدى اللامعقولة التي أظهرتها النساء البسيطات أيضاً في إقارن أنفسهن بمسألة كرامة المنصب الوزاري الانثوي. ولكن ما فعلته انتخابات ١٩٦٥ بشكل لايمثل له هو أنها أُنحِت فرصة لتضامن نسائي لم يعرف من قبل قط، وكان دوماً موضع خلاف دائم. فقد التفت القداث بكل ما في هذه الكلمة من معنى على المستشار الاتحادى ورؤاسات فروع الديمقراطيين المسيحيين من ميدان «خارج النطاق السياسى»، من الاتحادات والجمعيات النسائية على اختلاف اتجاهاتها. وكان الهدف من هذا الحصار النسائي وبصورة لا تقبل الشك الاحتفاظ بالمرأة في مجلس الوزراء الاتحادى والإبقاء على السيلة شافرتهاويت بالذات ما أمكن ذلك. وقبل بدء الانتخابات كانت المنظمات النسائية قد نشطت في عدة اجتماعات لتجنيد الناخبات حتى آخرهن. وفي الحقيقة فإن الفارق بين اشتراك النساء واشتراك الرجال في الانتخابات قد قل من انتحاب لآخر. ولوحظ كذلك إهتمام الرأى العام ووسائل النشر والصحافة بمسائل المرشحات من النساء لبرلمان ١٩٦٥. وإذا كان توزيع أماكن أغلب المرشحات غير ملائم، فقد وجهت العناية والاهتمام لبعض النساء في القوائم بطرق دعائية لايمثل لها في السابق. وهنا تظهر مشكلة الافتقار إلى جيل جديد في السياسة. إذ أن مجتمعاً على الطراز الأمريكى يتعمد فيه الخدم المنزلي يفتقد في المنازل مواهب كان بالوسع أن تصلح للسياسة.

Bohaina bei Dschamils Tod.

*Die Stunde, da ich von dir mich tröst', o Dschemil, das ist
Die Stunde der Zeit, die nie ergeht, noch ergehe.
Dschemil, Sohn von Mamar, nun dein Tod mir berichtet ist,
So gilt mir vom Leben gleich die Lust und das Wehe.*

Deutsch von Friedrich Rückert

قالت بثينة في جميل

وإن سلوى عن جميل لساعة
من الدهر ماحات وأحان حينها
سواء علينا يا جميل بن معمر
إذا مت بأساء الحياة ولينا



ملوت ريم : الكويت , Kuwait , Helmut Rehm

Safya von Bahila: Auf den Tod ihres Bruders.

*Wir waren gleich zwei Stämmen aus einer Wurzel Grund,
 Schön wachsend, wie nur immer ein Baum auf Auen stund.
 Und als man von uns sagte: „Schon sind sie lange vereint,
 Nun ist ihr Schatten lieblich, und ihre Frucht erscheint!“
 Da riß des Schicksals Tücke meinen Einzigen von mir:
 Oh, was verschont das Schicksal, und läßt es dauern hier!
 Wir alle waren Sterne von einer Nacht, und er
 Ein Mond, die Nacht erleuchtend; nun leuchtet der Mond
 nicht mehr!*

Deutsch von Friedrich Rückert

قالت صفيّة الباهلية ترى إناها
 كنّا كفصنين في جرثومة سمّا
 حينّا بأحسن ما يسموله الشجر
 حتّى إذا قيل قد صالت فروصها
 وطاب فيآهما واستنظّ الثمر
 أنحنى على واحدٍ ربّ الزمان وما
 يَبقى الزمان على شيء ولا يلد
 كنّا كأنّهم ليلٍ بينها قمر
 يجلو الدجى فهوى من بيننا القمر

جوته بين الرمز والصوفية

بقلم جريته شيدر

هذه المقالة مأخوذة عن كتاب جريته شيدر Grete Schaeder, Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung. Hameln 1951. وتعالج المؤلف فيها بعض جوانب «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي».

لا طائل من ورائه، إلى صحراء الوحدة، وهو الذي نكتب شكواه على الرمال، وتلويها الرياح. أما جوته فيقف بمرح وحيوية إلى جوار الشاعر، مدافعا عنه ضد دعاء الشرائع مطربا حافظ الشيرازي ماله من طاقة غنائية شعرية لا تعرف أبدا كلالا أو مللا بينما «تدور كالنجم في تهبّاه تمدح مباحج الحياة الساجية في خلدها آذلة القدم أبدية الحداثة. «إن الشعر الحق، باعتباره إنجيلا دنيويا، ليفصح عن ذاته من خلال صفاء باطنى وراحة ظاهرة كفيفة بأن ترفع عنا ما يثقل أنفاسنا من أحوال أرضية. فبهي ترتفع بنا — مع أثقالنا — في أجواء علوية تهبّ لنا نظرة طائر محلق إلى متاهات الأرض المخططة. وإن أكثر الأعمال مرحا وأشدّها جدية لتتوسل على نفس الغاية، وهى التوصل في اللذة والألم، بساطة عرض موقف ملامح». هكذا يطالعنا جوته في السفر الثالث عشر من «شعر وحقيقة». وهو لا يريد أن ينتقص من قدر الشيرازي حين يثني على «حيويته المعتدلة الدائمة التدفق»، وعلى شاعريته المونسية، فهو عند جوته: «نوع في الشدة، يأخذ نصيبه من فيض الحياة في غبطة وفطنة، متأملا — على البعد — أمراة الألوامية، بينما يزف من ذلك عن طغوس الدين والمثمة الحسية، سواء بسواء؛ فكم يحفظ هذا اللون الشعري قاطبة، مهما علم وشجع، بمرونة الشك المستريب.»

ويسلم جوته في صراحة بشوش بما فطر عليه الأديب الشاعر في العصر الحديث من متناقضات لم يغل منها أسلافه قبل ألف عام. غير أنه يسخر برمارة من أولئك الذين يريدون إنقاذ مكانة الشيرازي وذكره، بوصفه صوفيا وبشعره شاعر مجازي. ولحده جوته في هذا المقام أسباب وجيهة. فالتحيز المسيحي الذي يصبى له هنا إنما ينشئ عندى إلى عيال اللعب واللامعقول، وهو ما يندرج تحت شارة «أبراكسا» بلغة «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي». فعند جوته أن كلا من التجربة الصوفية والتفسير المجازي تمتنع على الآخر — ولو كانا يشكلان رحلة لا سبيل إلى فصمها

راج جوته في «كتاب المغنى» يصطلمح الشاعر ويظوف به هاتما في رحاب الشرق، حيث الرجل يسود أسرته والشيخ قبيلته، فما تركه إلا معايشا لالم ينض بالإيمان — أما في «كتاب حافظ» وفي «الحواشي والدراسات» (التي صدر بها «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»)، فكان جوته واعيا بما عم الشرق من عداوة بين الشعر والدين، ترجع إلى عهد النبي صلى الله عليه وسلم، وتمد في حد ذاتها ضرورة وطبيعية، شأنها في ذلك شأن القرابة الباطنية التي تربط بين هاتين الصورتين من صور الحياة. وجوته حين يعرض لمحمد إنما يبرز ما أكد عليه الأخير من تفرقة وتغيز بين رسالة النبي وصنع الشاعر: «فكرة الله واحد يمس كليهما وفيهما يثب من حقيقته، غير أن الشاعر يلزم ما وهب من ملكات في طلب للمتعة كي يقدمها، فيأثبه التكريم على ما قدم، وربما عيش رغيد. وهو يفضل كل ما عدا ذلك من أهداف، باذلا جهده في أن يكون متنوع الأغراض، وأن يعرض ذاته، بظاهرها وبباطنها، على نحو لا يعرف الحدود. أما النبي فلا يتطلع سوى لغاية واحدة معينة، وهو يسلك لبلوغها أبسط الدروب. إذ هو يستهدف التبشير بأحدى التعاليم وتجميع الشعوب حولها وبواسطتها كما تتجمع حول إحدى الرأيات. فما على الدنيا إلا أن تؤمن. وما عليه إلا أن يكون صلبا أحادي الطريق، وأن يظل على هذا المنوال، فالتناس لا يؤمنين بالتنوع وإن أذكروه بوعيمهم. النبي — إذن — موحد بالفطرة، بينما يصبو الشاعر من خلل حتمية باطنية إلى «تعدد الآكسة».

على هذا التناقض الجلتري تهب اعتراضات أهل الدين على شعر حافظ الشيرازي، وهى التي تستوعب، بأسلوبها الجلل، حيزا لا بأس به من «كتاب حافظ». ولعل هيئة الشاعر كما يصورها «جانب الإلهام» ليست ببعيدة كل البعد عن تلك الخصائص التي ميز بها جوته في أماساته وتأسوا. فالشاعر هو من تملك عليه الجنون، ودفعه «حب

في جميع عصور الصوفية. فهو يرى أنه فيها توارثاته عن قدم. من آراء تقول في الصوفية بالفصل بين المظهر الحسى وما وراءه من عالم روحى. تزيقا للحياة اللامتناهية التى تحتوى الإنسان من بين ما تحتوى. إذ يبحث دعاة الشرائع عن ذات الله في طبقة من المفاهيم الجوفاء والتعريفات الحالية من أى نبض أو حياة. بينما يريدون أن ينسبوا للشاعر مجال الحس في هذه الدنيا، أو بعبارة أخرى تلك القشرة المدعية الأهمية لكائن علوى.

أما جوته فيرى أنه لا منلوحة للنفس المكتشفة عن علاقة صوفية بالله من أن تكون قادرة على أن تلتقي بالذات العليا من خلال وقائع الحياة المباشرة. وأن تكون في وضع يسمح لها بأن تهيم بوحدة المعنى والإشارة في الرمز، في الحياة الإلهية ذاتها. فطوبى لمن كانت له هذه الموهبة، دين حاجة به إلى ورع أو درس للشرعية. ولقد وجد جوته في الشيرازى، برغم ما بينهما من قرون، شيئا لذاته، لا يفصل بين عالم حسى وآخر فوق حسى، بينهما تتأرجح نفسه، وإنما كان يعايش كليهما في وحدة واحدة. فالشيرازى عند جوته شاعر رمزى لا مجازى - مع أنه لم يدرك الرمز أية مفهوم شعورى - ولهذا فما خضع شعره لتفسير عقل متحيز.

وعند جوته أن الصوفية الأصيلة لا تتحقق دون هذه التجربة الرمزية التى يشترك فيها الشاعر والعقري الدينية. وهو يشبه الكلمة الشعرية بمذرة تطل من بين قضبانها عيون جميلة. فالكلمة تسر ونفصح في آن واحد مثلا يخفى الجسد نفس المرء ويعربها :

لإن دعوك يا كلمة عروسا
فالعريس هو النفس
ومن على حافظ أثنى
عرف هذا العريس .

أراد جوته، بهذا الشعر الذى افتتح به «كتاب حافظ»، أن يشير إلى أن في وحدة الكلمة مع النفس سرًا أحق بكثير من معطيات المعانى المجازية لأهل الصوفية الكنسية بأن يدهى «صوفيًا». ذلك أن جوته كان في كل الأوقات يضع الإعلان الطبيعى لله عن ذاته تعالى في خطيقته، باعتباره أمرًا دالًا على وجود مطلق لحياة أسمى، في منزلة شاعرة للكنيسة وأسرارها المقدسة، بل ويعلم عليها. وهذا المعنى، الذى لا شك أنه لن يأتى اعترافا لدى علماء الشريعة، يمكن القول بأن شاعرنا الشيرازى الكبير كان متصوفاً : فالعنوان الأصلى لقصيدته «لعماء» هو : «دحض»

وكان يقصد به جوته أن يلخص القصيدة التى سبق أن دونها قبلها مباشرة تحت عنوان «سر مفتوح». وإلى اعترض فيها على اعتبار الشيرازى من زمرة المتصوفين. ولو تأملت هذه الفكرة بعض الشيء لارتفع بالمثل في أعيننا قدر القصيدة الاستهلاكية التى دونها جوته تحت عنوان «إسم لقب». حيث تلخص فيها ميزة توفير الشيرازى لأعوام طوال على دراسة القرآن. فهكذا لن تحسه سبقة يكون قد «أتمها في يوم شر». ويؤكد جوته أن «الصورة الرائعة» لكتاب الله قد انطبعت في نفسه هو الآخر. كما أن حكم القاضي الشرعى في قصيدة «فتوى» ليكتسب دلالة أعمق؛ طالما أن الحكم الأخير على الشاعر في يده تعالى وحده. بل أنه في الفقرة الأخيرة من قصيدة «هجرة» ينبرى جوته مهاجما كل أولئك الذين يفتقدون إلى الوقوف على قدر الشاعر في هذا العلم :

لو خطر لكم أن تحمدوه
أو أن - ربما - تنفروه
فلتعلموا أن كلمات الشعراء
دوما تنطق أبواب السماء
طالبة خلود الحياة.

والشاعر، مثله مثل النبى، يرى الواقع رموزا لذات الله؛ غير أنه لا تعلق به تعالى وحده، وإنما بالعالم أيضا. فهو يبدد «واميه في طلب المنة، مستهدفا الإمتاع»، ويصير، من أجل هذه الخطيئة، شيطانا بين الأنبياء - وهكذا يتضح باستمرار مدى تغفل الأسطورة التى دونها جوته (راجع : شعر وحقيقة) في إحساسه بالحياة.

وإن الأقوال المأثورة، التى نعرف أن جوته كان يرددتها عن الصوفية في خريف أحواله، للبيئة بالتناقض. والثابت أنه كان يقف من الصوفية المسيحية موقف الرفض. فهو يقول صراحة : «لم يكن هناك أى داع لوجود متصوفة مسيحيين، فالذين يقدم من تلقاء ذاته أسرارًا غامضة. ثم أنهم سرعان ما يتصرفون دوما إلى الميهمات وهوة الذات». وفي موضع آخر يصف جوته آخر نيارات الصوفية المسيحية بأنها تعبر عن «شرق بلا شيمة ولا موهبة». فالصوفية - بجميع ضروبها - استملاء على الدنيا ونجود منها : غير أن الصوفية الشرقية تنفرد بميزة كبرى، فهي تنهل بنهم من متاع الأرض، الذى كم تود أن تهجره. وإن أسمى ما قيل عن الصوفية عند جوته هو وصفه لها - في أحد أقواله المأثورة - بأنها شعر فيج وفلسفة غير ناضجة، بينما يضمها في مقابل الشعر، في مقابل الطبيعة الياقة، ويجابها بالفلسفة، بالقتل القفوف. فالشعر يحاول أن يفك

أسرار الطبيعة من خلال الصورة. أما الفلسفة فتحتل ألبانز العقل بواسطة الكلمة. هذا يبين تأثير الصوفية على غوامض الطبيعة والعقل معا، وتبحث لما عن حل بواسطة الصورة والكلمة. أى أنها تريد أن تكون جدلية في نفس الوقت. تعالج المفاهيم والرموز ومالما من صور.

إلى جوار هذه التصريحات المدائية بآراء الصوفية توجد عبارة موجزة يدعى فيها التصوف «علم الكلام الخاص بالقلب، وجدلية الشعور والاحساس». وإن هذا القول المأثور يلخص عبارة أخرى بلفظه، كان قد أشار فيها إلى «رجل موهوب» لم يصفه عن قرب، وكان قد تعرض فيها «لصوفية الجديدة». هذه الصوفية الجديدة التي تعرف هنا بكونها «ديالكيتكا القلب»، ومن ثم فهي تعد من المغريات، إذ أنها تعبر عن أشياء لا سبيل للإنسان أن يبلغها عن طريق السبل المطروقة للوعي والعقل والدين. ولعله من المحقق أن اتّجاه هذا الطريق يتطلب شجاعة جسور، وإن كلاً يطرقه على مثليته.

وكما سبق لفته أن عرف الصوفية بأنها ديانة الكهل في أعمار شيخوخته، فقد صرح لصديق له يدعى «فروستر»، في عام ١٨٢٩، وكان الحديث يدور حول فافست، قائلا: «إن فافست قد انتهى عجزاً، وعندما نبلغ الشيخوخة نصير من أهل الصوفية». وحتى نستطيع أن ندرك التصوف الذي تدور حوله هذه العبارة لا بد لنا من أن نتأمل نهاية فافست، وقد أصبح كهلاً ضريراً يرتع أمام ظلام مستقبله، بينما تحفر له غيلان أرواح الموتى قبره: فالعقل قد ولى بوعيه وتحفره للإتيان بالفعل الكامل، وما تحقق فعلاً لا يزال جزءاً ناقصاً نكتسبه المتناهر، والوازع الأخلاقي الذي كان عليه أن يظل في البداية، قد آتى الآن لثمة ساعة الموت متأخراً للغاية - ومع ذلك يحى في الإنسان أمر يفرق كل ذلك، ألا وهو عقيدة الإسلام والإيمان بالأل.

وإن جوته ليستخدّم في فصل «الديوان المقبل» من «الحواشي والدراسات»، أثناء إعلانه عن «كتاب الأمثولات»، لفظة «الصوفية» بمعنى إرهاف السم. وتدور الأمثولات في صورة شفرة حول أوضاع الإنسان العامة وسلوكه الأخلاقي. وتدور في خلد جوته خاصة تلك الأمثولات التي تقوى من الإسلام في نفس الإنسان، حتى يزيد تسليماً بفضائه المكتوب الذي لا سبيل إلى الاقلاص منه. وأخيراً نتحدث عن أمثولات يعرفها بأنها صوفية: فهي «تدفع الإنسان من الحالة السابقة التي لا زالت تعذبه وتطبق على أنفاسه إلى الاتحاد بالله في هذه

الدنيا. وإلى الزهد الموقت عن تلك البضائع التي قد يؤدي قفدائها إلى معاناة الآلم». ولعله من الواضح أن ثمة نهج روعي «لمثال لوح» كان يربط مشاعر جوته بالشراب. ولعله لا زالت في هذا النهج بصيات مثل الشاب العليا، وهي القاتلة «بالغيرة المطلقة»، التي كان جوته يكرها من قبل عشرات الأعوام في سبينوزا، ثم لم يلبث أن اعتفها لنفسه نبراساً ومثلاً أعلى. على أنه يتضح من جانب آخر أن الصوفية في هذا السياق تعني نفس حالة الاستعداد في التجربة الدينية، وهي التي يعرفها جوته في سلمه الخاص بدرجات تفاعلات الطبيعة بكونها «عقيرة»: فرة يصدر التدبير والبروى عن الإنسان، ومرة عن الطبيعة بجميع قواها ككل. وإن الصوفية لتزيد على الدين، فهي بالإضافة إلى الإيمان الورع لا بد من أن تتضمن أمراً آخر: هو طاقة الإبداع والعقيرة.

وبينا نجد أن التعاريف الأخيرة للصوفية والتصوف لا تلبث أن تؤدي بنا إلى الأخلاق والدين فإن هنالك المزيد من الروايات المتنبئة عن مفهوم العلم عند جوته. ذلك أن إحدى المأثورات التي خلفها لنا هذا المفكر الكبير تطلعنا على تمييز وتقريب لحقب أربع من عهود العلوم:

الطفولة،

الشاعرية، الإيمان بالفيضات

التجربة والتجريب،

البهيمية، النفس

الإيمان المطلق بالرأى والعقيدة،

التلقين، المغرقة في الدقة

المثل،

المنهج، التصوف.

وإن رجعتنا إلى المجلد الثالث عشر من مؤلفات جوته في العلوم الطبيعية (طبعة فايما) لعزنا له على رسمين يمثلان حقب العلوم الأربع آتفة الذكر. حيث تصنف هذه المراحل إلى أربع طاقات روحية، هي العقل، والوعي، والخيال، والشهوة. يبين أوضاع - بواسطة علامات إيجاب وسلب - ما تعرضه كلى التفرعتين الخاصتين بكل حقة من فواكذ ومضار. ولقد وضع جوته علوم الطفولة داخل الدائرة التي تمس فيها حدود الحس حدود الخيال: أما تفرع الشاعرية والإيمان بالفيضات عن هذه الحقبة فإنما يدل على ما تنطوى عليه من إمكانيات إحداها سلبية والأخرى إيجابية. وعلى هذا النهج نفسه يفرع عن علوم التجريب العقل (البحث)، والحس (الفضول).

وبالفكرة الى تحكم العالم — باطنه وظاهره — بدرجة متساوية وتوافق ما بين «أسرار الطبيعة والعقل». كان جوته يعتقد في كنهه وفي كنهه العلمي بنوع من التصوف يختلف كل الاختلاف عن طرفة الإحساس التي نعرفها عنه في مرحلتي قاصت وفقرت. بل أنه حين كان بعيد النظر إلى تجارب شبابه إذ بها تراءى أمامه شيطانية لا صوفية. وإذا بفكره يشطح نحو ساعات الفراغ الباطني، وهي التي لا بد أن تزل عنها مثل هذه الانفصالات النفسية. ثم هو يرى جميع تلك العمليات في سياق المد والجذر الكبير بهذه الحياة، وأيضاً في إيقاع الشيق والوزير الذي تحركه الطبيعة.

وإن صوفية جوته الكهل المتأصلة الجنود في علومه الطبيعية. فهي تنهض على ما كان يدعو «الضئيل الضخم» في الطبيعة: «هكذا فإنه ليس يسيراً علينا أن ندرك أن ما يحدث في الطبيعة الكبيرة هو ما يدور في أصغر وأدق مجالات الحياة». وعلى ذلك فهذه الصوفية لا تعتمد على الإحساس وإنما على التطلع الحادئ، القابل للإعادة في كل حين؛ إلى دوائر الحياة اللامتناهية في الطبيعة. وهي — أي صوفية جوته — تعد بهذا المعنى رموزاً للطبيعة موسعة ومعقدة. ذلك أن الشيء أو مجرى الحدث يصير — عنده — رمزا إذا ما أفصحنا الفكرة عن نفسها من خلال واقعها الطبيعي، أي إذا ما عبر عن «العلاقات الأصلية» في الطبيعة. ويرى جوته أن الفنان الرامز يصير متصوفاً إذا ما استعان برموز الطبيعة للإشارة إلى وعلاقات أصلية مغايرة ولا تطرق الحواس بمثل هذه القوة ولا بهذا القدر من التنوع؛ بينما لا تنفذ سوى إلى الروى الداخلية. وإن كانت تستشعر من خلالها في علاقة ضرورية مع الحياة ككل في الطبيعة. إن صوفية جوته لا تقوم على المشاعر والأحاسيس ولا على المعرفة النظرية وإنما على توافق وانسجام كافة القوى الروحية المطلقة عن الروايات. ترجمة: مجدى يوسف

أما في الرسوم التوضيحية التي اصطنعها جوته فيبدو «التفنين» في المرحلة الثالثة منهما عاماً يندرج تحته «الابحان المطلق بالرأى والعقيدة» كخاصية إيجابية مرتبطة بالعقل. بينما تصير المخالفة في الدقة. إمكانية سلبية متعلقة «بالوى» — وهنا يتضح لنا أن جوته قد تردد بين تصنيفين مختلفين لهذه المرحلة الثالثة. حتى إذا بلغنا مرحلة المثل وجدناها تقع عنده بين العقل (المهجي) والخيال (الصوفي). إذن فهذه «التصوف» يعود ليستخدم في أقصى مراتب العلم بمعنى سلبى، حيث يدل على فاقص الخيال عن العقل.

أما أن جوته قد جعل بحثه هو بالذات قائماً على أرفع مراحل التطور، وهي مرحلة الفكرة أو المثال. فأمر لا يحتاج إلى توضيح أو إسباب. وإن تعريف «المهجي» لا يستقيم في الذهن إلا لمن اعتاد لغة جوته عندما كان يكتب في العلوم الطبيعية. ولقد تحدث الشاعر الكبير في «كثبات اليوم والعام» سنة ١٨١٧ عن حزمه على استكمال وتطبيق «منهجه الفطري» على كل من الطبيعة والفن والحياة بالتساوى. ولعل هذا «المهجي» قد ابتعد عن الفلاسفة عندما اكتفى بنتائج العلم التجريبي. ومن المعروف أن جوته قد كتب إلى صديقه «فالك» Falek بتاريخ ٢٨/٩/١٨٠٩ يقول له أن «نظرية الألوان» وقانون التحول، ينهضان على مبدأ واحد.

ويقوم منهج جوته على كلى «العجلتين الدافستين» — الاستقطاب والتزايد — اللتين يطبقهما على الطبيعة بأسرها وينفس الدرجة؛ حيث تمكن بذلك من اكتساب رؤية حنسية شاملة تعبر فيها الفكرة عن نفسها من خلال نظام للظواهر لا يعرف استثناء. وهكذا تكمل مختلف ميادين الطبيعة وتوضح بعضها البعض، بل أنه قد صار ممكناً أن يلقى الضوء المفسر من أحد مجالات الطبيعة على مجال طبيعي مغاير. ولقد تأيدت لمجته من خلال هذا النوع من الروايات المعقدة القائمة بالرب الخالد في الطبيعة؛



زخارف إسلامية في اللوحات الإيطالية

بقلم بريجيتة كليسه

المرة الأولى — وعلى رأسهم أعلام مشاهير من أمثال جيوتو Giotto ودوتشيو دي بونينزينيا Duccio di Buoninsegna — جبال ما يحيط بهم من بيئة مادية جذرية بالتصوير في رسومهم. وعلى ذلك فقد انصرفوا إلى إدخال الكثير من التفاصيل الجذابة المتعددة الأجزاء على لوحات قديسيهم ذات التكوينات الضخمة. وما لبثوا أن اهتموا بزخرفة منسوجاتهم الحديقة الفاخرة، وبذا ظهر طابع تصويري جديد طالما كان بعيدا كل البعد عن أئمة الرسامين الغربيين في القرن الثالث عشر.

ليس من العجيب إذن، بعد هذا العرض الخاطف، إذا وجدنا لوحات كبار المصورين الإيطاليين تلغز في النصف الأول من القرن الرابع عشر بزخارف المنسوجات الإسلامية أو المستوحاة عنها. إذ أنه بالرغم من استحداث صناعة الأنسجة الحريرية في إيطاليا، وما استتبع ذلك من انتقال كثير من الزخارف الإسلامية إليها مع فنون هذه الحرفة الجديدة، فقد ظلت منسوجات أسبانيا وأقطار الشرق الأدنى والأقصى، فضلا عن أقمشة دول ما وراء البحار، تواصل تدفقها على الغرب زمنا طويلا بعد ذلك. ومن بين الرسوم المذكورة تبيين بوضوح أربع مجموعات تعرض صور بعضها على القارء إلى جوار هذا المقال.

ولنا لتمر حتى اليوم على بعض تلك الأقمشة، التي كانت تستوردها إيطاليا في تلك العصور البعيدة، وسط الرسوم التي خطتها وصورها «جيويتو»، بين عامي ١٢٩٦ و ١٣٠٠، على جدران وقبب الكنيسة الشهيرة التي أقيمت على لحد القديس «فرانسكو» بمدينة «آسيزي». ولعل العامل الرئيسي في اختيار هذه المنسوجات كان يتمثل في تجريدها التام وتمييزها — أساسا — برسوم هندسية جعلها تقرب من روح وأسلوب إبليل الرائد من المصورين الإيطاليين الذين كانوا يميلون آنذاك إلى المساحات العريضة الفسيحة ذات أبعاد المنظور. بل أن الرسم الذي نلاحظه على النسيج الملصق بمجران قاعة الاستقبال البابوية بالفاتيكان، والذي يعرض تصديق البابا «إنوسنس الثالث» على قواعد الطريقة الرهبانية الفرانسيسكية، ليعد من الناذج القديمة

لا زال هنالك لقيف من الآثار الخليفة بكل اهتمام وعناية، لاسيا وأنها تكشف عن تأثير صنعة الاسلام في حضارة الغرب وفنونه خلال الأعوام الألف الأخيرة، ومع ذلك لم يفتش إليها حتى الآن رغم أنها بادية للعيان.

كان الاعتقاد السائد للوحة الأولى أن مصوري الغرب في القرن الرابع عشر دأبوا على ترزين لوحاتهم ببعض الزخارف العديدة الأهمية. غير أن من يلقي نظرة متفحصية على الرسوم الغنية بدقة تباينها، والتي كانت لا تحلى سوى الأقمشة الفاخرة في ذلك الأوان من حرير وأنسجة مزركشة، لا يلبث أن يتبين أنه إنما يواجه ظاهرة إنتشار «موده» شرقية في فنون الغرب، تماما كما حدث بعد ذلك في القرن السابع عشر عندما ذاعت في الغرب بدعة الرسوم الصينية.

ولعله ليس من باب الصدفة أن نقف على هذه الظاهرة ولعلها في إيطاليا أثناء القرن الرابع عشر. إذ كانت هذه البقعة الغربية مهيأة في تلك الفترة لاستقبال المؤثرات الشرقية بصورة خاصة. فما كان قد مضى جيلين كاملين على العاصفة الكبرى التي أججت سعيها آنذاك بين الشرق والغرب عشائر «جنكز خان»، وترتب عليها هجرة عدد كبير من العال المسلمين إلى الغرب واستوطانهم أراضيها. وكانت حرفة نسج الحرير منتشرة بين الشعوب الإسلامية في الشرق الأدنى وأسبانيا حتى القرن الثاني عشر على وجه التقريب. حتى إذا أتى القرن الثالث عشر انتقلت هذه الصنعة عبر سبيلها وأسبانيا إلى إيطاليا، وهنا لاقت عصرها الذهبي الأول أثناء القرن الرابع عشر، حين كانت تصدر الأقمشة الحريرية الإيطالية إلى جانب أنسجة الأقطار الإسلامية والآسيوية الشرقية إلى البلدان الشالية كفرنسا وهولندا وألمانيا وإنجلترا والسويد. كما ظهر بالغرب في نفس الوقت — مع بداية القرن الرابع عشر — تيار فني كبير ييشر بالعصرية. إذ اكتشفت مصورو إيطاليا

* أخذت مادة هذا المقال من رسالة علمية الوثيقة تقدمت بها لنيل الدكتوراه في تاريخ الفن عن جامعة كولونيا وسوف يصدرها قريبا كتاب باللغة الألمانية يبالغ هذا الموضوع بمزيد من التفصيل.



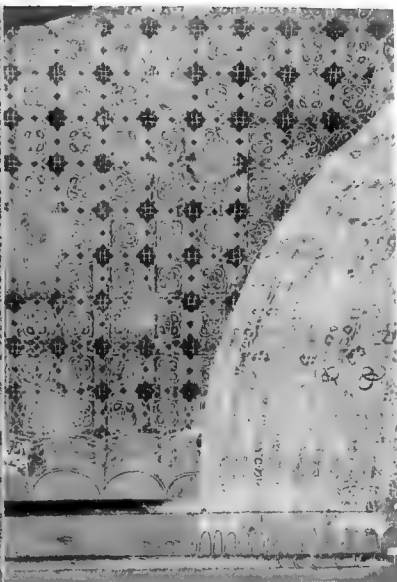
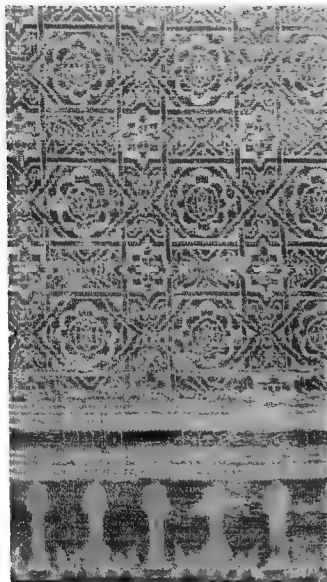
فاشانيات من مدينة ورامين، إيران، مصنوعة عام ١٢٦٢ :مخطوطة
حاليا في متحف Staatliche Museen, Islamische Abteilung ببرلين
الشرقية.

من لوحة الرسام الإيطالي Duccio di Buoninsegna (حوالي عام
١٢٨٥): مرص البيتون تحيط بها الملائكة. جزء من اللوحة بين ستار العرض.
Florenz, S. Maria Novella. (Galleria degli Uffizi) فلورنسا.

نسبنا لتلك التصاوير. وقد اكتشفت مثل هذه رسوم دائرية متداخلة على شكل يشبه السلسلة فوق عباءة حريرية لقس، عند فتح مقبرة أسقف بامبرج (وذلك في عام ١٩٣٦) الذي يدعى «أوتو الثاني» والمؤرخ عام ١١٩٦. ولابد أن القماش الأصلي الذي استعان به «جيوتو» Giotto في رسمة الخناطية كان قريبا من هذا النسيج. أما الأصل الاسلامي لهذه الرسوم فواضح كل الوضوح، وما علينا إلا أن نتبع خط النسيج في القطعة التي أمامنا من عباءة القس حتى نتبين شريطا عربيا يدور في كتابة ذات طابع إسلامي وإن لم تكن مقروءة. بل ويمكن فوق ذلك إرجاع الزخرفة والبنية الفنية هنا إلى مصادرها السورية.

ولى جوار الشكل الدائري الذي طالما استقر منذ عهد بعيد في صناعة نسيج الحرير - وخاصة في الأقمشة السامانية والبيزنطية ذات رسومات الحيوانات - نجد أنه قد ساد في ميدان الزخرفة الهندسية بالغرب، أثناء فترة الانتقال بين القرنين الثالث والرابع عشر، نظام تصويري معين يمكن تتبع خطوطه حتى زخارف الخافي بمدينة سامراء. وذلك هو الذي يدعى نظام البلاط النجمي الذي يستمر اسمه عن طريق توزيع القيشاني الذي كان يصنع بالدرجة الأولى في قيشان أثناء القرنين الثالث والرابع عشر، وبه تغطي أسطح الجدران. ويتكون هذا النظام من توزيع بسيط مغلق على نفسه لتتبع ثمانية تتخللها بالضرورة مساحات فارغة على شكل صلبان. ولعله يمكن استيفاض هذا التوزيع من خلال قطعة بلاط مصورها مدينة ورامين بإيران (عام ١٢٩٢)، وهي موجودة حاليا بالقسم الاسلامي بالمتحف الأمري ببرلين الشرقية. والمرجح أن أول العهد باستيحاء هذا التوزيع في صناعة النسيج كان، شأنه في ذلك شأن استخدامه في زخرفة البلاط، أثناء القرن الثالث عشر الميلادي. ولقد وجد انتشارا واسعا - ككل أشكال الهندسة الزخرفية - على وجه الخصوص في المجال الاسلامي الغربي، أي في نسيج الحرير الأسباني. ومن هنا انتقلت أولى المثيرات إلى فن التصوير الايطالي. بل أنا لنعثر على هذا التوزيع الزخرفي لدى الرسام الشهير «دوتشيو دي بونزينيزيا» Segna Buoninsegna Ducio في لوحته التي يصور فيها العلواء أثناء منتصف العقد الثامن من القرن الثالث عشر. ويلاحظ أن هذه الزخرفة قد ظهرت هنا مبكرة نسبيا، كما أنها استخدمت في مجال تصويري بالغ الأهمية. ولوقارنا النسيج المتدل من العرش في هذه الصورة (وهو الذي لم يكن مزودا على سبيل الصدفة

بحافة عريضة تتعرج عليها خطوط كتابة زخرفية ناعمة من الحضارة الاسلامية، وإن لم تكن مقروءة) بقيشاني «ورامين» تثبت لنا توا مقدار التزام الناسج في مقابل الخراف. ذلك أن الأخير يستطيع أن يضع بحرية تامة أشكالا متمايزة داخل أي مجال زخرفي شاء، أما الناسج (وبالتالي أيضا مصور القماش) فليس في مقدوره إلا أن ينوع بين زعيمين مختلفين - طبقا للإمكانيات التكنولوجية للمول - على أن يمر دوسا بجوار مربعات النسيج، وبذا يقترب نوعا من مثله الخرفي الأعلى. ومع ذلك فالناسج يضغط المساحات بطريقة مقنعة بما حذا به «جيوتو» Giotto وجاعة مرهمه - في مدينة «آسيزي» - إلى استفاد هذه الخاصية بضغط الفراغات ونفخ طاقة تعبيرية دينامية في تكوين لوحة النسيج. ونحن نجد هذا الطرز الزخرفي بالذات متكررا بكرة في الحلقة السابق الإشارة إليها عما يروى حول القديس «فرانسيسكو». وفي «حلم البابا إنوسنس الثالث» يتضح تماما بالتطلع إلى ستارعه كيف كان النظام الهندسي للبلاط النجمي مناسباً لتوضيح اهتزازات القماش، وذلك بجعل أبعاد المنظور لتلك الخطوط البسيطة تقصر تبعاً للحركة - بالطبع حسب تجارب الروايات - فقد كان المنظور الهندسي غير معروف بعد آنذاك. والحق أنه ما كان يمكن تحقيق مثل هذه الخدمات الجلييلة لو اقتصر على توزيع بعض الأشكال الزخرفية كالزهور مثلا على النسيج المذكور. وهنا أيضا نجد الستار مشيراً إلى أصله الاسلامي، وقد زوده المصور الغربي بأطار تحليه حروف عربية. وهناك وجه للشبه والمقارنة بين نسيج أسباني أخرج من لحد «دين فيلبس» (توفي ١٢٧٤)، نجل فرديناند الثالث ملك ليون وكاستليا، والستار - آف الذكر - الذي أبدعه «جيوتو». ويمتد هذا الشبه حتى يتضمن شريط الكتابة الزخرفية، وهو الذي يتتابع في الأصل حسب تكرار إيقاعي عبر النسيج بأكمله. وبينما كان بهم «جيوتو» في إطار تكوين الرسومات الكبيرة، أساساً بتجسيم عناصر الصورة النسيجية للملاحم الأشكال - فضلاً عن سائر العوامل الزخرفية - وذلك حين كان يعني أن يعد ما يشبه الستار ذي الخطوط الهندسية، فقد كان لا يجد بأساً من التضحية بقوة الخطوط المصورة على النسيج من أجل إبراز خلفية اللون، إذا ما كان الغرض هنا لا يعدو الزينة في حد ذاتها (كمكلمات الجدار مثلاً في «آسيزي»!). ولقد استفاد «جيوتو» بخاصية من خصائص مجموعة معينة من الأقمشة الأسبانية، وهي التي تدعى «النسج الحمراء» وتعتبر بالذكر أن زخارف هذا النوع



دياج من عباءة الأمير فليبيه والد مريانة الثالث ملك ليون وكستيليا؛
نسخ في إسبانيا أثناء القرن الثالث عشر.

Riggiberg, Abegg-Stiftung, Bern.

من لوحة لجيوتو Giotto (بين ١٢٩٦ و ١٣٠٠): رؤية البابا اينوسنس
الثالث؛ جزء بين ستار فراش.

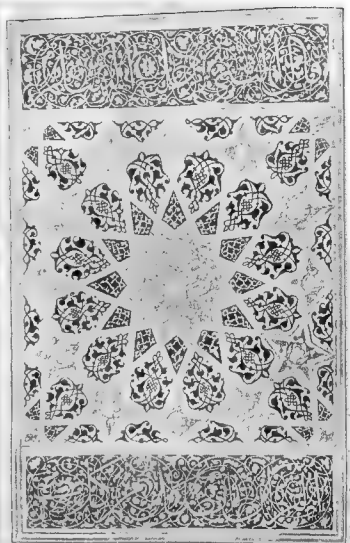
(في الكنيسة العليا، Assisi، S. Francesco)

من النسيج تنفق إلى حد بعيد مع مثيلاتها التي تحلى البلاط والحافى في قصر الحمراء بغرناطة. وهنا لا يبرز الخط بقدرما تبرز الأشكال الهندسية الخشبية على تفرعها، وهي في صورة ثمانية الأضلاع بدلا من الصور المتعارف عليها النجوم والصلبان العادية؛ وفي الخلفية نجد لونا أساسيا يلى على مقلقات الحائط المزركشة التي تحاكي الستائر طابعا أكثر حيوية بكثير من المنسوجات التي تريد من تأثير الخلفية عن ذلك، حيث عادة ما تستعمل في تكوين اللوحات الضميمة حسب ما تعرضه من قصص مصورة. وهكذا كان اختيار «جيوتو» هنا مثاليا للغاية، لاسيما وأنه قد وضع كل قطعة من النسيج في مكانها ومركز تأثيرها. وفي لوحة تصور المسيح المصلوب لكنيسة «ماريا نيقولا» من فلورنسا، حيث كان يعين رفع الجسد الساكن من أعماق الأرض القائمة على نحو باهر، توفّر «جيوتو» بعناية بالغة على تحقيق الرسم في النسيج. وقد استطاع أن يوفق ما بين تقاطع الخطوط الدقيقة وتوزيع اللون بمهارة كبيرة. وبين نسيج شبيه للغاية بهذه اللوحة، وهو تابع لمؤسسة «أليغ» ببرن، أي قدر من التفكير المميز المتميز كان لابد أن يتوفر لرسم المربعات الداخلية في شبكة النسيج التي أريد لها أن تعرض مشهد الصلب الذي نحل للأسف ودكن لونه على مر الزمن.

وقد جرى بهذا النسيج المرسوم أيضا من أسبانيا، وهو البلد الذي اشتهر من بين الأقفاص الإسلامية بزخرفة الحرير بالرسوم الهندسية. على أن المصورين الإيطاليين لم يقتصروا على استيعاب هذه الفنون العربية الأسبانية وإنما تعدوها إلى التأثير - خاصة في أوائل القرن الرابع عشر - بفنون التجريد التي اشتهرت بها أُم الشرق الإسلامي. وتتمثل هذه الأخيرة في مجموعة من الزخارف يميزها طابع خاص وبهاء غامر. وتتألف رسوماتها من قطع مذهبة تحفى في رشاقة خطوط الأرابيسك فوق أرضية ملونة، وغالبا ما يكون توزيعها رجما مستريحا فوق أسطح القماش الذي تحلى. ونجد أغنى منوعات هذا الطرز الزخرفي في لوحة المذبح المثلثة الأقسام والتي تعرض صورة تويج العذراء للفنان أليغريتي نوتسي Allegretto Nuzi حيث تزين عباءة العذراء والمسيح وكذا النسيج المثلث خلفهما من العرض. وإنه لما يبعث على العجب أنه لا توجد ثمة قطع أصلية مقابلة لهذه الأقمشة ذات الخطوط الزخرفية البهية مع أنها كانت محط إعجاب ثلازمة المصور الفلورنسي برناندو دادى Bernardo Daddi (وهو الذي تنطد عليه في مرمره الفنان الكبير أليغريتي نوتسي Allegretto Nuzi). ترى ألم يوجد أبدا أي قطع

أصلية لنسيج مطرز على هذا المثال؟ فالتطابع الرقيق المنزل في كل جزء منها غريب على نهج تركيز المساحات الشائع في الحرير المطرز. وربما كان الأمر هنا لا يتعلق بزخرف منسوج وإنما مطبوع فوق النسيج، لاسيما وأن أشكال الأرابيسك المقلقة على نفسها تصلح تماما هذا الغرض من جانب فن الطباعة. ولعل الاستهلاك الشديد للأنسجة المزينة برسوم مطبوعة عليها خلال العصور الوسطى يفسر لنا العلة في افتقارنا اليوم إلى قطعها الأصلية. وجدير بالذكر أنه لم يتخلّف عن تلك الحقبة سوى عدد بسيط للغاية من هذه الأقمشة المطبوع عليها بالرغم من بقاء كميات كبيرة من الزخارف المنسوجة في ذلك الأوان حتى أيامنا هذه. وعلى أي حال فقد اتضح أن زخارف الأرابيسك كانت ذائعة منتشرة خلال القرن الرابع عشر في الفنون التطبيقية الإسلامية وخارج ميدان النسيج. ومن أمثلة ذلك زخرفة صفحة من القرآن ترجع إلى عام ١٣١٣ وهي محفوظة بدار الكتب المصرية. ولعله من البديهي أن هنالك توافقا شكليا بين هذه الزخارف وبين الموثقات المرسومة على عباءة العذراء في لوحة الفنان «أليغريتي نوتسي». ولا ننسى هنا أن صيفا شبيهة مخصصة للزينة كانت منتشرة كل الانتشار في الأواني المعدنية بمصر المائلك وفي الرسوم المينائية على الزجاج بسوريا وكذا في الخزف الفارسي أثناء القرنين الثالث والرابع عشر. ولا شك أن هذه هي المنابع الأصلية التي عنها أخذ المصورون الإيطاليون زخارفهم.

وبالطبع كان هنالك أيضا في فن التصوير بعض الأقمشة الحريرية المحلاة بالأرابيسك، والتي لازالت أصولها موجودة حتى الآن. ويصور «أليغريتي نوتسي» على عباءة القديسة كاترينا في لوحته «مذبح العذراء» - عام ١٣٦٩ بمدينة «ماجيروانا» Macerata - موقفا شبيها، وإن يكن بصيغة مبسطة للغاية. وهنا نقابلنا موثقات الأرابيسك على هيئة أشكال صغيرة تشبه تلك التي زينت بأضطراد غير منتظم يينا مأ الفراغ الناتج من بينها - على هيئة شريط - بما يشبه الحروف العربية. ونجد نفس هذا النظام الزخرفي وقد ساد قطعة من الحرير الفاخر من عصر المائلك، وهي محفوظة بمتحف «فكتوريا آند ألبيرت» في لندن؛ ويلاحظ أن جهل المصور الغربي بالكتابة العربية جعله يظوف بها في خطوط محرفة غير مفهومة. هذا بالإضافة إلى صلابة الشكل بسبب ضيق المساحة المخصصة للرسم. وإن لوحة المذبح الأولى تقريبا التي تصور نفس المشهد، وهي ترجع إلى عام ١٣٥٤، لتحتوي على



من لوحة لألجريتوني Aligrento Nuzi (بعد ١٣٤٦): تصوير تويج
مريم البتول. وكانت محظوظة في السابق ضمن مجموعة كوك Richmond

صحيفة من القرآن الكريم، عن محظوظة صدرت في إيران عام ١٣١٣،
وهي محظوظة حالياً في دار الكتب المصرية بالقاهرة.

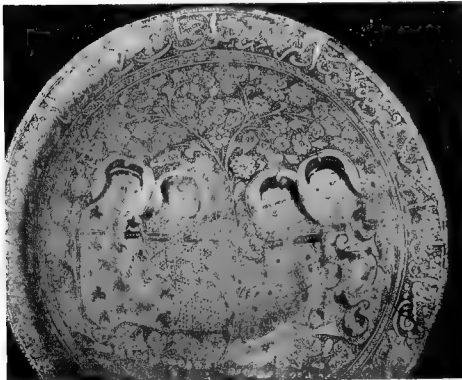
تخيل يحمل طابعا صينيا. وعندما انتقل هذا الرسم الخزفي إلى إيطاليا ظهر مثالا على رداء القديس إميلانوس في لوحة للمذبح الثلاثة الأركان للرسم «ميو دا سيناء» Meo da Siena. ونلاحظ هنا أن المصور قد صب في هذا القالب الأجنبي ولع أهل «سيناء» بالأنافة المصرية. وكان أهل «سيناء» — وهم الذين لم يعرفوا في أسواقهم نسيج الحرير حتى القرن الرابع عشر — يكونون تقديرا وإعجابا بالغيا بما يند عليهم من أقمشة الشرقيين الأذن والأقصي. ونحن نعلم أي دور كبير لعبته «سيناء» آنذاك في التجارة مع أقطار ما وراء البحار. كما نجد في هذا الصدد وصفا تفصيليا يقدمه لنا «هوبرتو بنفوليتي» Huberto Benvoglianti، ويدور حول «سيناء» في عهد «أندريا داي» Andrea Dei، وعن استعداد أهل هذه المدينة لاتفاق أي ثروة مهما عظمت من أجل شراء أقمشة الحرير الوافدة من بلدان ما وراء البحار، وذلك مثلا بمناسبة وصول سفينة تجارية سورية إلى ميناء «پورتو ديركوله» Porto d'Ercole في عام ١٣٣٨. وإنا لمتعة للعين أن تشهد مثل هذه

خطوط أبهى بكثير في نسيجها الأصلي من الصنغ الجافة التي خلفها «أليجريتو» في صورته التي انقرد بصنعها. على أنه لا بد من أن نذكر أن مبدع تلك اللوحة الأولى — المحفوظة حاليا بالمتحف القوي بواشنطن — كان متوقفا على «أليجريتو» بمراحل، إذ لم يكن هذا الأخير سوى أحد مساعديه في تصوير اللوحة الأصلية.

وقد ظهرت في الغرب مجموعة أخرى من أقمشة الحرير المشواة بالرسوم والمستمدة من التراث الفارسي والمملوكي وإن التزم بموتيف معين. ذلك هو موتيف النخيلة القديم الذي نبع في الأصل من الشرق الأدنى، غير أنه عندما استوعبته الأقطار الشرقية من جديد أثناء القرنين الثالث والرابع عشر لم يكن صادرا عن التراث الخاص بل وافدا عليها من فنون الصين اليدوية في عصر «سون»، وبذا أعيد إحياءه فيها من جديد، ثم انتقل إلى الغرب — وإن يكن على صورة مختلفة — مع الغول النازحين إليه. وعلى سطح أناء فارسي شبه فخاري ذى طلاء ذهب (وهو محفوظ في واشنطن) ويرجع إلى اقترع ما بين القرنين الثالث والرابع عشر) نجد شخصا جالسا وقد ازدان رداءه بموتيف

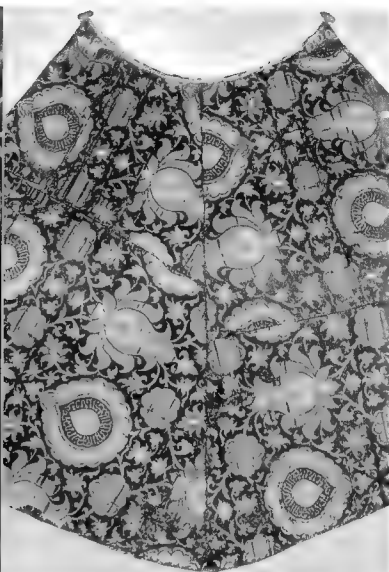
طبق دوريق معقن، صنع في سلطان آباد في القرن الثالث عشر الرابع عشر. محفوظ في Freer Gallery of Art, Washington

جزء من لوحة لـ «ميو دا سيناء» Meo da Siena (بعد ١٣٢٠)؛ مرجع البطل مع القديسين؛ يدور عليها حياة سان أليان. محفوظ في Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.





من لوحة لريام بجهول: مريم اليتول جالسة على عرشها. (حوال ١١٢٠).
محفوظة في متحف Martin von Wagner-Museum, Würzburg



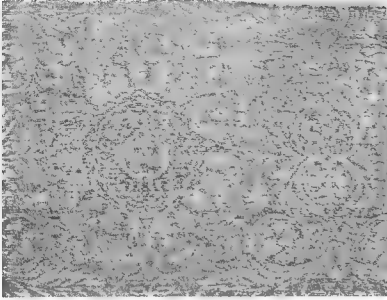
نسج من مصر معترف بمخطوط ذهبية وقفية، يرجع الى عهد المايك
بصر؛ استعمله بعض الفريرين كمادة لتغطال مريم اليتول، وهو محفوظ
الآن في كاتيلاند بالولايات المتحدة.
The Cleveland Museum of Art, Purchase from the
J. H. Wade Fund.

سكالاه* Cangrande della Scala ما يتميز به موتيف
النخيلة الصيني الذي اتخذ شكل زهرة اللوتس من حيوية
فياضة، وإن كان هنا اتخذ شكلا يضاويا مدنيا في
تتابع مضطرد غير منتظم. والبادي أن مثل هذه القوالب
الفارسية قد ذاعت وانتشرت في إيطاليا خاصة وأنها
كثيرا ما تعكس في فن التصوير الايطالي المعاصر.

• حاكم فيرونا الذي أرى الشاعر دائق ومنحه حق اللجوء السياسي
بعد فراره من فلورنسا ولم يشك بعده إلا بضعة أعوام قليل.

الموتيفات الرقيقة وهي تبدو وكأنها تكاد أن تنطلق من
فوق النسيج الذي تحمله، ومن بينها تشعبت رسوم تحلية
طويلة العمود، حادة الخطوط، بدت وكأنها قد نشرت
سهلا دون رباط أو علاقة تحكما بل على وزن إيقاع
حر لا يعرف القيود...

ولقد صاغ الفنانين المسلمون هذا القالب الآسيوي الشرق
المنطق في غير تناسب فنظموه وشذبوه. ويعرض لنا حرير
فارسي مزركش استخدم كغطاء لمقبرة «كانجراند» ديللا



دياج من الحرير، صنع في اسبانيا أثناء القرن الثالث عشر. محفوظ في Berlin، Stiftung Preussischer Kulturbesitz، Staatliche Museen، Kunstgewerbemuseum.



من لوحة لفرسان الايطال Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci (قبل عام ١٣١٢)، وهي محفوظة بفلورنسا. Firenze, Galleria degli Uffizi.

قد استعان بمثل هذه الزخارف المصرية في تزيين الحليفة النسيجية بلوحته وعذراء بيزاء. وقد ظل اقبال الرسامين الايطاليين على الأقمشة الحريرية الملكية ذات الموثفات النخيلية حتى العقد الثالث من القرن الخامس عشر. كما استخدم المصور المدهو في زمانه «مايسترو دل بامبينو فسبو» Maestro del Bambino Vispo نسيجاً مركزاً في رداء العذراء بلوحة المذبح المثلثة الأضلاع التي أبدعها «فورتسبورج». ولا زالت توجد حتى الآن بعض قطع هذا المنسوج في متحف «فكتوريا وألبرت» بلندن، ومتحف «كليفلاند للأثار الفنية». وكانت قطع النسيج المحفوظة في لندن تنسب حتى الآن إلى السلطان قبايباي (١٤٦٨-٩٦) بناء على ما بها من كتابة زعفرية. أما بعد أن ظهر هذا الموثف لدى «مايسترو دل بامبينو فسبو» فقد صار مرجعاً للتاريخي أبكر مما كان عليه في السابق، وهو ما يتفق على تحوُّل أكثر مع قالب هذه الخطوط وأسلوبها.

ما أن تأمل الموثفات النخيلية التي يصورها فنانو «سبينا» على أقمشتهم حتى يتضح لنا ميلهم إلى اللبب الحر بالخطوط دون تنسيق لها أو تنظيم. ثم يعود هذا الربع ليظهر لديهم على نحوين فيها كانوا يصورون بمجموعة مغايرة من الموثفات. على أنه يصعب التعرف على طريقة نسج الزخارف التي أخذت شكلاً لولياً لموثفات أوراق نبات مشرشرة، كذلك التي استخدمها «ليبو ممي» Lippo

وهناك شبه كبير بين زخارف نسيج «كانجرانده» وتلك النقوش البادية على القماش الذي يغطي خلفية لوحة وعذراء الضراعة التي أبدعها «أندريا دا بولونيا» Andrea da Bologna عام ١٣٧٢. وهناك رسام إيطالي آخر يدعى «بارنابا دا مودينا» Barnaba da Modena عاش في نفس تلك الفترة بإيطاليا العليا كان يفضل هذا الموثف النسيجي في خلفيات لوحاته العديدة التي رسمها للعذراء، ونعرض صورة إحداها هنا للدلالة على قولنا، وهي لوحة محفوظة بالمتحف القوي البيزاني^{٥٠}. وإذا كان هذا الموثف قد انتقل إلى إيطاليا عبر أنسجة فارس فقد نقل إليها أيضاً وينسب القدر من طريق المصنوعات الفنية في مصر الملكية حتى أنه كثيراً ما يصعب التفرقة بين منتجات مختلف الأقطار الإسلامية الشرقية. ولا يمكن التمييز بينها بصورة قاطعة إلا في حالة وجود كتابة زعفرية مضيئة يمكن تتبعها والتعرف على مصدرها اللغوي. ومن ذلك تلك الصورة الفنية بالموثفات النخيلية والمحفوظة بالمتحف التاريخي بموسكو. أما الكتابة الزعفرية التي تحتوي عليها فقد نسبت نظراً لما تفصح عنه من دعوات صالحات إلى عهد سلطان المالك الملك الناصر حسن بن محمد (حكم مصر بين ١٣٤٧-٥١ و١٣٥٤-٦١). وليس بعيداً أن يكون «بارنابا دا مودينا» Barnaba da Modena

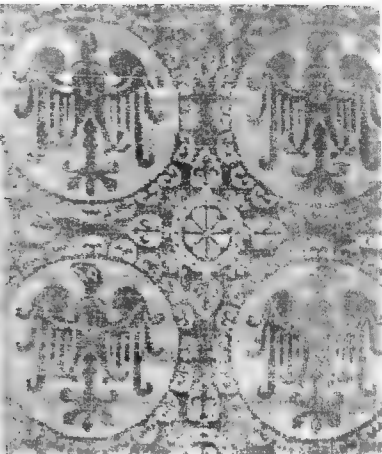
٥٠ نسبة إلى مدينة بيزاء Pisa الإيطالية (الترجم).



عبادة القديسة كاترينا، من لوحة من المدونة البيسانية في القرن الثالث عشر، Pisa, Museo Nazionale.

يرجح أن أصلها الأندلس. وربما استلهم مصورو «سينيا» مثل هذه الأنسجة المزركشة لأبدان زخارفهم الخاصة بهم. وإن ثوبى العنراء والطفل في اللوحة المحفوظة بمتحف فلورنسا الشهير - وهي للرسام «نيكولو دى سير زوتسو تيجلياكى» Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci - ليينان بما عليهما من رسوم أوراق شجر مشرشرة اتخذت وضعا حازونيا ملفوقا ما يتصل بالبناء الجبالى للخط من محاكاة للنباتات. كما لا يبدو الميثيق هنا بصياغته التجريدية غريبا على الاطلاق شأنه في ذلك شأن موتيفي النخيلة والأرابيسكا. ولا شك أن هذا الطابع النابع أصلا من كنوز التشكيل في الحضارة الاسلامية، وهو الغريب على ثقافة الغرب، قد أثر بصورة خاصة على إبداع فناني إيطاليا للوحاتهم وزيناتهم.

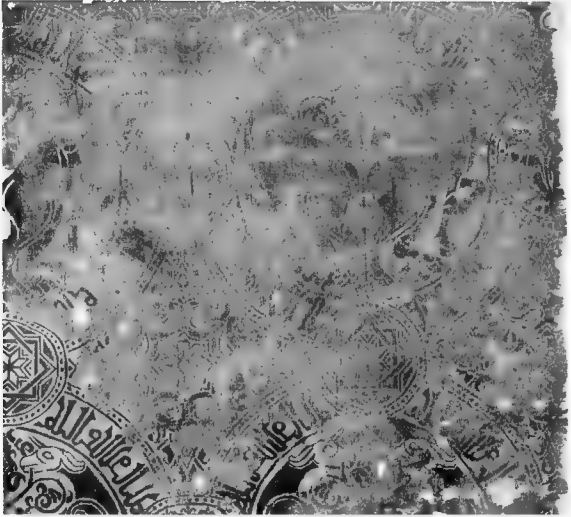
ليس هنالك بعد هذه الملاحظة ما يدعو للعجب إذا كانت الموتيفات الزخرفية المستمدة من الطبيعة، والتي راح كبار فناني إيطاليا يطعمون لوحاتهم بها، لا تمت بصلة



حرير غنطل كان يستعمل في عبادة أحد القديسين، وهو مسنوع في اسبانيا أثناء القرن الثالث عشر وحفوظ الآن في كنيسة Ambazac.

Memmi - على سبيل المثال - في الكساء المتحدر من عرش العذراء في لوحته المحفوظة بمتحف «لندنباو» - بالتنبورج. وفعلنا نجد القوالب التي تكاد أن تبدو فائرة أيضا لدى كل من «أمبروجيو لورنيتسي» Ambrogio Lorenzetti و«مير دا سينيا» Meo da Siena أقرب إلى ما نصوره ريشة رسام منطلق منها إلى النموذج الدقيق الذي يلتزم به مصمم النسيج. وهنالك أمثلة موازية لهذه الظاهرة في ميدان الخراف حيث كانت ترسم على الأواني الفارسية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر بعض الموتيفات الشبيهة في قوالبها النباتية وامتدادها التعباني.

كذلك نجد مقابلا جديدا وإن يكن أخف وأقل منه في المثال السابق ذلك هو طرز من النسيج جعل مركزه بتأرجح ويتزحزح لستمر مرة في إيران والأخرى في أسبانيا والعكس بالعكس. وتشير إلى ذلك قطعة مودعة بمتحف الفنون التطبيقية ببرلين - شارلوتنبورج بناء على ما تحمله من تقاسق موتيفي وكتابة زخرفية إسلامية مشددة

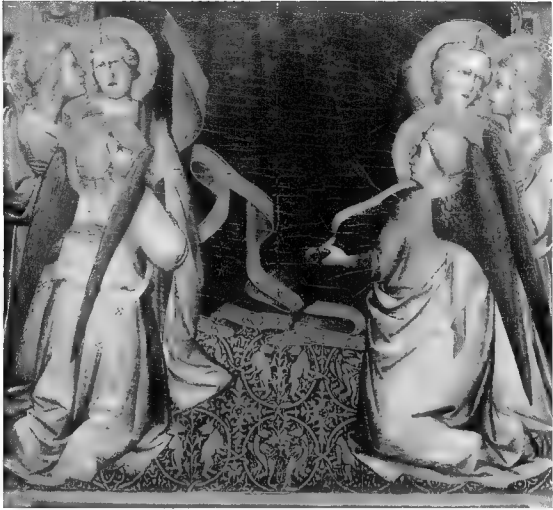


دياج حريرى، مولته أسبانيا، القرن الرابع عشر. محفوظ في، Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum.

هندسية*. ومن هنا كان الميل إلى اتخاذ أشكال الحيوانات المنسقة بشدة أداة للزينة والزخرف لاسيما بتضاهيها الزوجى، وهو ما يشبه النسيج المعروف المحلى بـصور الغزلان ودعوات المسلمين الصالحات. وقد استعمل الرسام الفلورنسى وأنيولو جادى Agnolo Gaddi هذا الموثف الزخرفى فى أواخر القرن الرابع عشر—مع أنه ينتمى إلى القرن الثالث عشر—لتصوير لوحة مذهب ثلاثية الأركان، وهى حالياً محفوظة ببرلين. حيث تزين بالتناوب أرضية النسيج بعرض اللوحة كلاب من فصيلة الفخور وكائنات ثنائية متناسقة مع بعضها البعض تحيط بها دوائر وحلقات. بل أن رسام إيطاليا كانوا ينسخون موقوفات الحيوانات فى لوحاتهم حتى الربع الأول من القرن الخامس عشر

* الإيكةرنا ذلك بيكلسو فى مرحلته المتأخرة؟ (المرجم)

واضحة إلى أقمشة الحرير المصنوعة فى الأقطار الإسلامية. أما جلورها—وخاصة ما كان يعرض منها أشكال حيوانات مفعمة بالحيرة—فترجع على الأرجح إلى بلدان الشرق الأقصى وزخارف الصين والمغول. ولا يخرج على ذلك سوى عدد ضئيل من الموقوفات الاستعارية التى يمكن تتبع علاقتها بالإسلام وخاصة بأسبانيا التى صارت أوروبية هى الأخرى. وهكذا تبدو مثلاً على عبادة القديسة كاترينا التى تقدم لوحة لأحد رسامى إيزراه فى أواخر القرن الثالث عشر صورة نسر نافر مكون من دوائر بسيطة متتابعة يشبه ما تقابله على طاقم من الأتسجة الأسبانية النصف حريرية، نفق منها جزءاً هنا من عبادة القس أمبالاك. وقد التقت الزخوة التشكيلية الجبرية عند الأسبان بمصرهم لموقوفات الحيوانات فى قوالب ونظم



جزء من لوحة لأنيولو جادى Agnolo Gaddi: مريم البتول ومهما الملائكة والقديسون. زوى هنا خلفية اللوحة. (أواخر القرن الرابع عشر). محفوظ في برلين، Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldgalerie Dahlem.

النبرة في هذا المقام على عكس النور الخطير الذى لعبته زخرفة الحرير الصيغى في قطع لوحات الرسامين الايطاليين - أيضا من حيث الذبوع والانتشار- في القرن الرابع عشر. ولعل تحفظ الصناع المسلمين الفنين عامة بأزاه الموثفات الحجازية قد لعب هنا دورا أساسيا.

وعليه فتأثير الفن الاسلامى فيما يتعلق بترزين الأنسجة على لوحات الايطاليين في القرن الرابع عشر قائم في حقل الرسوم التجريدية، وهى التى أتت بأغنى الآثار من خلال تشكيلها للزخرفة المنتمية في مناطق الاسلام الغربية من جهة، وبواسطة ما طوَرته من موثفات الأرابسكا وأوراق النبات وريش الطير التى بلغت حدا جماليا رفيعا من جهة أخرى، شأنها شأن ما يلبسته الأشكال النخيلية الكثيرة النابعة من أقطار الشرق الاسلامى. ترجمة: مجدى يوسف

مع أنها كانت قد صارت في ذلك الزمن - تبعا لاحتاساسهم- مودة قديمة. ويجد «بيرو دى مينياتو» Pietro di Miniato، الذى لم يكن أبدا من الرواد المجددين في حركة التصوير الايطالى بالقرن الخامس عشر، يملأ بهذا الموثف - تماما كـ «أنيولو جادى» - أرضية لوحته ذات الأضلع المتعددة وهى التى تصور مديح تنويج السيدة العذراء، والحفوظة بمتحف «براتو». ويجد عنده أزواج الطيور موضوعة داخل شبكة قوية اتخذت هيئة نجمة. وأيضاً في هذا المقام لاني فن النسيج الأسباني عن تقديم القطع المقابلة في القرن الثالث عشر، والتي يمثلها اليوم نسيج محفوظ بمتحف «مكتوريا وألبرت» بلندن حيث تعرض فيه أزواج الطيور وأزواج الكلاب على التوالي. ومع ذلك فأمثلة التأثير بالأنسجة الإسلامية على درجة كبيرة من

لباس التقوى بين الشعر والدين

بقولنا ماري شميل

فأنشد قصيدة البردة الشهيرة بأشجانها في أرجاء العالم
الاسلامى طرا . . . ولعل القرآن الكريم قد اشار الى
معنى اللباس هذا في قوله تعالى في سورة البقرة . . . نسألكم
من لباس لكم وأنتم لباس لمن . . . فإن كان اللباس
رمزا للشخصية فهو هنا إشارة دقيقة للغاية الى الوحدة
الكاملة، غير المنفصلة بين الزوجين، بين الرجل والمرأة.
ولإن تمعنا هذه العقائد القديمة فهما شطرا لايسهان به
من عادات الشعب والأقوام ولافتحت لنا مجاهل الكثير من
الأساطير الموروثة. فإن امتلا ثوب بالبركة، أو بروح
الشر، كان من الطبيعى ان تسرى قواه السحرية على كل
من مس هذا الثوب او مجرد أطرافه. ونقرأ في الإنجيل أنه
عندما مس امرأة مريضة طرف ثوب عيسى شفيت في
الحال وأحس هو «كان شطرا من بركته قد ذهب عنه».
وكم من ملايين المؤمنين قد ترددوا، ولا زالوا يترددون، على
مقامات الأولياء والقديسين، يلمسون ثيابهم راجين من
وراء ذلك نيل البركة . . . ولذلك عمت في بلاد الإسلام
عادة الخلعة التي تشير الى أن الخليفة قد خلع ثوبه الثيس
والبسه لمن أراد تكريمه، دلالة على إهدائه إياه قسا من
قوته المنوية. (ومن المعلوم ان كلمة «خلعة» نقلت الى
الغرب وصارت Gala في اللغات الأوروبية بمعنى فاخر
الثياب التي لا ترتدى إلا في الحفلات الرسمية.)
ومن الجانب المقابل نجد ان تبديل الثياب يحدث في حالات
الباس وعند وفاة أحد أعضاء العائلة. فلموت قوى سحرية
مهلكة تسرى الى أهل البيت وكذلك الى ثيابهم. ولذلك فهم
يزقون الثياب التي مسها ونجاسة الموت؛ كما أن هذه
الحالات توجب التطهر؛ مما يدفع الأراذل في كثير من
البلدان الى ارتداء ثياب سوداء — أو بيضاء — بسيطة للغاية
لمدة سنة أو سنوات معلومة، وأحيانا لآخر العمر.
وكثيرا ما يفدى الانسان رقعة من ثوبه أو من ثوب طفله
المريض ويربطها حول شجرة لكي يسرى اليها المرض . . .
وفي بعض الأمم تربط العروس رداءها حول شجرة كثيرة
الفاكهة كي تصبح هي خصبة ولود . . .

واليسنى التقوى منك هكذا قال المتصوف الكبير
ابو الحسن الشاذلى في أحد أحزابه. وهو يشير بكلامه هذا
الى عبارة أو رمز استعارى لم يكن شائعا لدى المتصوفة
فحسب وإنما في كافة أغراض الحياة الدنيا، فهو رمز
اللباس والنسيج الذى يغطى الانسان.
ما معنى هذا الرمز الذى تصادفه في آيات المعاصرين من
الشعراء الغربيين والذى نجمده في اللسان الدينى عند الأقوام
البدائيين؟ لقد اعتقد القدماء ان اللباس أو الثوب هو المرو
نفسه، أو هو على الأقل قسم منه، وأن في تبديل اللباس
تعبيرا عن تبديل الشخصية، أى ان من ارتدى ملابس
جديدة كان قد ارتدى شخصية جديدة. ولا زالت شعوب
كثيرة في الغرب تديب في عاداتها وشعائر مهرجاناتها
بعض هذه الأفكار القديمة حتى أنها تخصص أياما معينة من
كل عام، تنتهى قبل لإشراف الصيام الكبير عند النصارى
للتقنع والمسخرة وكان بنى آدم قد صاروا، ولمدة قصيرة،
أناسا آخر، لاعلم لهم بمهام فاعلون ولا هم يسألون.
ولعل هذا السلوك المهرجاني الحديث يعود في الأصل
الى جذور دينية صحيحة القدم.
وجرت العادة في سالف الأزمان على أنه اذا ما أنعم الملك،
أو كبير من الكبراء، بثوبه على أحد الأفراد رمز ذلك ان انه
قد أعطاه جزءا من نفسه وشخصيته، أو إن شئت فقل
من بركته — ولذلك لايجوز حسب العادة الجرمانية القديمة
أن يهب المرو قسا من ثيابه لمن لايعرفه. وإذا ما تبادل
صديقان ثيابها كان ذلك دلالة على أنها قد تبادلوا
«نفسها»، وجاء في التوراة (١٦ صاموئيل ١٨) أن أحدا
قطع لصديقه عهدا لأنه أحبه كتنفسه فراح وخلق الجبة
التي عليه وأسلمه إياها مع ثيابه وسيفه وقوسه ومنطقته.
واليك بمثال آخر يفقه شهرة، وهو من واقع التاريخ
الإسلامى وموَّده أن الرسول قد عفا عن كعب بن زهير
وطرح برده على كتفيه دلالة عن صفحه . . . وألهمت
هذه الواقعة بعد ٦٠٠ سنة للشاعر البوصرى الذى
شفاه رسول الله بإلقاء برده عليه (على مشاهد في رؤياه)

من أحب دخول الجنة فعليه أن يلبس حريرا ايض
في روحه وبذنه، على أنطف صورة.

*Wer selig werden will, der muß mit weißer Seiden
so zierlich als er kann, sein Leib und Seel bekleiden.*

ولاعجب إن كانت الكتب الساوية تمثل الإنسان الراحل
الى جنة الفردوس لايسا ثيابا ههههه شفاقة أو رداء
أيض في تصاوة التلج (على ما قال المسيحيون)، أو
«علم ثياب سندس خضر واستبرق وحلوا أساور من
فضة . . .» على ما قال تعالى في سورة الدهر.

كلذا فالمللثة أيضا مزينة بثياب نفيسة، وهو ما عبر عنه
«يونس أمره» الشاعر المتصوف التركي (المتوفى عام
١٣٢١) في أحد أبياته بقوله: «ملككر شيل طون جيمش
. . .» أى وقد لبست المللثة سراويل خضراء . . .
اما في الأديان القديمة السرية التي سادت عهد الإمبراطورية
الرومانية فقبل عند دخول المرید أسرار العبادة
وممارسته طقوسها أنه «قد لبس الآله» أى إن الحقيقة الالهية
قد أحاطت به مثل ثوب أو دثار حتى بلغ الاتحاد الصوفي
— وهذا الرمز لازال يستعمل في التصوف أحيانا.

كثيرا ما شبه الشعراء الانسان ككل بثوب قيم أو رخيص،
وقال مولانا جلال الدين الروي في مرثية لسنائي المتصوف
الغزنوي إن الناس بعد موتهم يذهبون الى مقامات مختلفة —
وكيف يذهب معا الحرير الأطلس والصفوف الخشن؟ وفي
حكاية له في المثنوي يشبه الناس المصلين بنسيج من حرير،
أما الإمام فهو مثل تطريز مزركش على طرف الثوب . . .
وكان هذا الرمز محبوبا جدا عند مولانا الروي الذي
استعمله أيضا في ديوانه قائلا: «إني أنا هو الزركشة التي
نسجتها يدك . . .» وما أحسن تشبيهه للدمع المزجج بالدم
بالحرير الأحمر:

تستطيع أن تجعل من دمى الدمى مثل الأطلس
لبادة سرج لبراق العشق . . .

وينشد في بيت آخر:

نسيج العاشق من دمه حرير الأطلس والديباج
كفى يسط تحت قدمي مشقوشة أطلسا وديباجا

ويذكرنا هذا البيت للمتصوف الفارسي القديم بالقصيدة
الطريقة للشاعر الإيرلندي الحديث و. ب. ييتس
W.B. Yeats حيث يخاطب فيها مشقوشة قائلا:

*Had I the heavens' embroidered cloths
Emwrought with golden and silver light,*

ولإن بدل إنسان ثيابه كان بذلك قد ترك وراءه قسا من
شخصيته و «لبس» حالا جديدة: لذلك يدع الحاج
ثيابه اليومية جانباً ويدخل في الإحرام دلالة على أنه قد
ترك الحياة الدنيا بملابسها الثانية وتوجه بكل كيانه الى
الذات القدسية العليا وسط جماعة المؤمنين الذين لافرق
بينهم في إحرامهم ولا يمتازون إلا بقوامهم.

وهكذا حال الكهنة في الأديان كلها: حين يتقلدون
مهامهم الدينية كتخمس — بؤذين كانوا أم كاثوليكين —
فهم يرتدون أودية «كهنوتية» تدل على أن القس قد كرس
نفسه تماما للعبادة والخدمة الروحية. وإن ما يدهش غير
المسيحي في الأودية الكاثوليكية ذات الألوان المختلفة، من
أن كلا منها خاص بمناسبة دينية معينة ليس — في
الواقع — إلا مقابلا للتصور الموروث عن الإحرام، ولإن
ارتدى اليهود عبادة خاصة عند الدعاء، أوليس الشيخ
المتصوف «عرقته»، أو «مرقته»، ثم ألبسها مرده، أشار
ذلك الى المعنى الأصلي لكل هذا: وهو أن تبديل الثوب
يكسب المرء شخصية جديدة أو يذلف به في مسار جديد
من مسارات حياته. ومن هنا نعت تقاليد ارتداء ثياب
خاصة لدى أبواب الحرف والوظائف المختلفة، انظر الى
الجندى والطباخ، وقبطان السفينة والطبيب، والقاضي
واستاذ الجامعة . . .

ومن الجائز أن نقول افتراضا بأن حياة الإنسان الراحية قد
بدأت باتخاذ لنفسه ثيابا، وقد اشارت الى ذلك رواية
التوراة عن آدم وحواء، وأنها بعد أن أكلتا من الشجرة
الحزمة أدركا ما هما عليه من عرى فلججا الى أوراق التوت
يستران بها العورة. لاعجب اذا إن كان اللباس، وهو الذي
لعب كل هذا الدور في الأديان والمعتقدات، قد صار
بدوره رمزا محبوبا عند الشعراء!

ماذا يريد أبو الحسن الشاذلي إذا حين يدهو ربه قائلا:
«ألبسني تقوى منك؟» يعبر المتصوف هنا عن تبديل الثياب
الذي يعنى تبديل الشخصية والسلوك، مثله مثل بولس
الحواري حين قال أنه على من يتوب من البشر أن «يلبس»
إنسانا جديدا بعد أن «يخلع آدم القديم»، أى إن
التوبة مثلها مثل خلع ثوب قديم متسخ، أما الإيمان
فحلة جديدة يضاء لأتشوبها شائبة. وهذا هو معنى لبس
البياض عند المهاد لدى المسيحيين. اما المتصوفة المسيحيون
فعبروا عن النفس الثابتة الدائمة من رهبان دنو العروس من
محبوبها أنها قد ولبت ثياب العرس». وقال الجبلوس
سيلسيوس Angelus Silesius وهو أحد كبار الشعراء
الصوفيين المسيحيين في القرن السابع عشر:

*The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half light,
I would spread the cloths under your feet!
But I, being poor, have only my dreams,
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly, because you tread on my dreams!*

لو كانت لى أردية السماء المزركشة

برزيتها من ضياء ذهبي وفضي ،

وثيابها الزرقاء المخشبة بالسواد والمعتمة

من الليل والنهار والسحر

لفرشت هذه الأردية تحت قدميك !

ولكنى ، على قفري المدمم ، لا أملك سوى أحلامي ...

رحت أبسط أحلامي تحت قدميك

فاخطى بركة وتمجلى فانك تخطون فوق أحلامي ...

وكنلك ترنمت الشاعرة الألمانية إلهة لاسكر — شولر بحكاية عشقها في رمز بساط من تبت تتحد مع ألوانه وخيوطه روحها وروح معشوقها ...

ولعله من الطبيعي أن يشبه الشعراء حياة الإنسان بالنسيج، وفعالته الروحية بالغلزل والحياكة، فقد كانت هاتان الحرفتان قاصرتين على النساء من أقدم العصور والأزمان، وكثيرا ما مدح حكاة الشرق وشعراء الغرب المرأة المشتغلة بالغلزل أو بالحياكة لتكسب رزقها ورزق عيالها، أو إن كانت فتاة فهي تحضر جهاز عرسها، وكلما اشتغلت نشاطا و مهارة زاد قدرها كعروس وربة دار؛ ولم يكن من باب الصدفة أن قال شيلر — شاعر ألمانيا الكبير — (المثوق عام ١٨٠٥) في إحدى قصائده المشهورة:

شرفا للنساء فلنهن يمكن وينسجن

وردا ساوياً في حياتنا الدنيا ...

ونجد أن الكثير من المتصوفين يعتبرون النفس، والروح، مؤنثا، (كما هو الحال في اللغة العربية أيضا)، ولذلك يسهل عليهم استعمال ما يروق لهم من تشبيهات مأخوذة عن حركة الغزل والحياكة للتعبير عن فعالية الروح ... وعلى سبيل المثال نقرأ في فترة واحدة — في أوائل القرن الثامن عشر — على شاعرين يستعملان رمز الغزل بمعنى واحد، وأحدهما سندی مسلم، والآخر أمريكي مسيحي ... أما المتصوف المثنى على شاطئ "نهر السند" فهو شاه عبد الظطيف الذي شبه الإنسان في شعره المدهو "سر كاپاني" بالغالزل، أى عليه أن يذكر الله تعالى بلا

انقطاع — ومثل ترديد كلمات الأذكار مثل صوت المنزل وهممته ... فهو يخرج من القطن الخام، الذى هو قلبه المشبوب بشهوات وأغراض شتى، خيوطا لطيفة رقيقة؛ وكلما ازداد ذكره محبة وعرفانا ازداد قلبه لطفا، وعندئذ يشتري الله قلبه المغزل باغلى ثمن، وهل هنالك أغلى من الجنة؟ وربما أراد الشاعر المتصوف أيضا أن يشير بهذه الآيات الى المتصوف الكبير الحسين بن منصور الحلاج الذى كان معروفا بين أتباعه بـ «حلاج القلوب»

ولأن كان الشاعر المسلم في مشرق العالم أحب أن يكون الإنسان مشغولا بغزل اليكر فقد كان معاصره المسيحي في مغرب العالم يشبه نفسه بالمرأة التى تصير دولابا للغزل في يد ربها، وصارت كلماته القرناس لها، وروحها هى الملفة وقولها المكب، وتساءل الله أن يجعلها منزله فينسج بالصوف المبروم عليها ثم يصبغ النسيج بأجمل الألوان ويزينه بزخارف من زهور الجنة الوردية اللون؛ وبعد ذلك يدثر الله الانسان بهذا الثوب الروحاني كى يشملته بكافته، ففها وعقلا، وازادة وإحساسا، وحكمة وفكرًا، وقولا وعملا، حتى يصدر عن كل من جوارحه وأعضائه عمل الله القدوس ...

ولأن شبه المتصوفين وأهل الدين ذكر الله بعملية الغزل فإن الشعراء لا يكتفون عن تشبيه كلامهم الشعرى بالثوب — خذ مثلا كلمة «غزل»! ومن أبدع الأشعار في الأدب الفارسي قصيدة «فرخى» الذى عاش في أواخر القرن العاشر الميلادى، وتسلل على هذا النحو:

«باكاروان حله برقم زسيستان ...»

ذهبت مع قافلة حلة من سيستان
وعندى حلة منسوجة من القلب، بحاكة من الروح،
هى حلة حرير مركب من الكلام،
هى حلة مصورة، منقوشة، نقشه اللسان
أما سداها فأثيبت خيطا خيطا من الضمير بآلام،
أما لحمها ففرقتها خيطا خيطا من القلب،
هذه الحلقة لم تنسج على غرارسوها
فلا تقسها على قدر غيرها من الحلل ...

فإن هذه الحلقة المنسوجة من الأقدار الروحية هى قصيدة الشاعر التى جاء بها الى ممدوحه ...

وكان الشاعر الألماني هاينه بعد «فرخى» بتسعة قرون، وهو لم يعلم بهذه الآيات، قد نظم حول فردوسى الشاعر الإيراني ومعاصر «فرخى» قصيدة قال فيها «كان

ولا انفصال له عنها، فهو مجرد جزء صغير من البساط العظيم، يمضي حيناً يريد له الخائف الحكيم وبشكل بارئباطه وتداخله مع الخيطوط والألوان الأخرى تلك الزخارف التي قصد إليها الصانع الجليل . . وما أشبه هذه الآليات بالقصيدة المشهورة لماعصر «هوفمانستال» شاعرنا ريلكه الذي ترنم فيها بشوقه إلى إيران وبساتين أصفهان وشيراز وخجتمها رامزا إلى البساط الإيراني بقوله:

لا تظن أنه يوجد هناك ما يفقد إليه
يا خيط الحرير إذا دخلت في التبع.
وعلى أي الصور كنت مقفدا،
— ولو كان آثا من أواني المذاب —

عليك ان تحس أن المقصود هو البساط الكامل الفاخر !
وقبل هذين الشاعرين اللذين ذكرناهما على سبيل التمثيل
بسمعة قرون كان مولانا جلال الدين الروي قد كتب في
ديوانه:

هل تدرى من يحبك هذا الثوب، ثوب الغم والفرح؟
ومل تظن الثوب مختلفا عن حاككه؟

إن مثل الحياة إذا مثل نسج مركب من خيوط مختلفة
اللون يحجب وراءه الحائك الذي يعلم النموذج الأزلي لهذه
الزخارف البيضاء والسوداء، وهي التي قد تبدو لعين الانسان
مختلطة دون أدنى معنى أو جمال . . . وقد أعاد الشاعر
الإنكليزي «بليك» Blake، في أواخر القرن الثامن عشر،
استخدام هذا الرمز في بيت له حيث يقول:

*Joy and woe are woven fine —
A clothing for the Soul Divine.
Under every grief and pine
Runs a joy with silken twine . . .*

الفرح والغم منسوجان بركة
ثوبا لروح الالهية،
وتحت كل غم وألم
يجري فرح مجيوط الحرير المتوأم . . .

ويكرر ترديد هذا الرمز عند شعراء الغرب والشرق من قدم
الزمان حتى أحدث العصور، وقد رأى بعضهم في تعاقب
الليل والنهار عمل القوة الناصجة، وكان أحمد إقبال الباكستاني
يمدح هذه السلسلة غير الساكنة في شعره «مسجد قرطبة»
الذي مبدؤه:

يجلس على منوال الفكر واصلا ليله بنهاره وهو يتسج
البساط العظيم لشعره . . .
ومن الطبيعي أن الشعراء رأوا في مظاهر العالم المتنوعة لباسا
جميلا — وقد سبق ذكر شعر «بيسن» الذي رأى ثياب
السياه الملوثة — ولأشك أن الألوان الكثيرة التي تميز كلا
من فصول العام هي التي ألهمتهم لتشبيههم لزيها بالثوب —
«فيونس أمره» يعلن في أواخر القرن الثالث عشر:

قد لبس العالم خلعة جديدة من خازنة الله . . .

كما قال:

سبحي الربيع وترتدى الأشجار سراويلها الخضراء . . .

ومولانا الروي يوصي الإنسان:

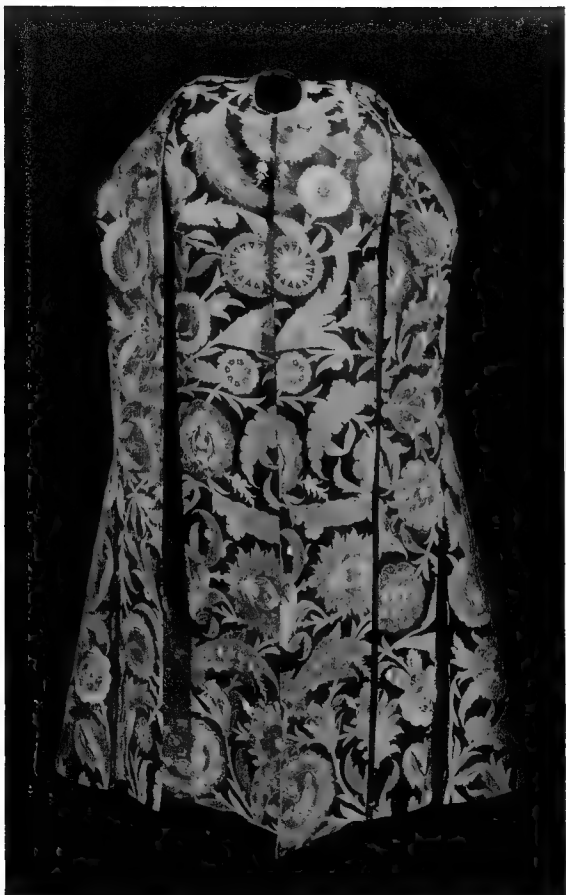
لك الأطلس المتنوع الذي ارتداه هذا البستان من طرف
ذلك الخياط الذي لا مفرض له ولا إبرة . . .

أي أنه يرى الله في رمز الخياط القادر الماهر . . . وإليك
بمثال آخر من الشعر الألماني الحديث، فقد كان «ريلكه»
يجب هذا التشبيه، حيث قال على سبيل المثال: «يبدل
المساء ثيابه مهلا مهلا . . . مشيرا إلى ألوان الغروب
المختلفة . . . وقال ملها من ألوان الأشجار في الخريف،
وهي التي تخلف الخضرة في الصيف؛ وتختلف فصول
الخريف التي تبق في ذكريات الشعراء مثلما توث الخلع
النفسية . . . كل هذه الخلع تخرج من خزانة ذلك
النساج والحائك الكبير الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، ولا
يجل عمله لحظة واحدة . . .

وإن هذه الفكرة القائلة بأن مظاهر الكون وحياة الإنسان
إنما مصنوعة، على منوال الآلهة أو على مغزل الله، جد
قديمة في تاريخ الأدب، وقد توهم الجرماني القدماء واليونان
أن خيوط الحياة محفوفة عند ثلاث نساء وهن يغزلن القدر
لكل واحد من بني آدم، ولا زالت تستعمل حتى الآن في
اللغة الألمانية تعابير مثل «انقطع خيط حياة فلان . . .»
دلالة على وفاته. ومن ذلك تطور رمز البساط ليشمل
للحياة الدنيا، حين يتكشف للإنسان بعين البصيرة أن
حياته الفردية ليست الا خيطا معينا في بساط الكون على
حد قول الشاعر النموسي «هوفمانستال» في أحد أبياته:

. . . وتنسج أقدار كثيرة بجانب قدرى
تمزجها الحياة بعضها ببعض . . .

وهو يشير بذلك إلى أن الإنسان مربوط بأقدار الجحاة





بسبحة السنين
وبسبحة المواليد والأموات
نحنام رداءك . . .

أما الأهم العتيقة، فتصورت السماء، أو الكون كله، ثوبا لله، وقد ظن الجرمان أن السماء عبادة لأودين، إلههم الأعظم، وقال الفيلسوف البيزاني فيريديس أن «ذبيوس» جعل له ثوبا قفضاضا جميلا مطرزة فيه السماء والبحر المحيط . . . وكذلك يمدح مؤلف الزابور ربه واصفا إياه: «أنت اللابس النور ككوب . . . (الزابور ١٠٤)». ومن الطبيعي أن يكون قد ذهب ظن القدماء إلى أن قبة السماء في الليل المزين بألآف النجوم عبادة مزركشة لافتة بالذات الإلهية. وقد صور التنصاري، في العصور المتأخرة، مريم البتول في «عبادة النجوم» إذ هي تعد أمًا شفيقة تضم تحت عباها ذات اللون الساوي كل فقير ومسكين . . .

كان المتصوفون في الشرق والغرب يميّزون هذا الرمز، رمز اللب، الذي مكّهم من التفرّق بين ذات الله وتجلياتها في الطبيعة. وبذا أدركوا أن تجليات الله في صورة لطف أو قهر إنما تهدي الإنسان إلى ذاته — ولذلك قال إكهارت، المتصوف الألماني في أواخر القرن الثالث عشر: «إن اللطف ثوب يستتر تحته الله» وقد قال في عين الزمان المتصوف الإسلامي مولانا الروي مستهلا إحدى قصائده: إلحق باهداب رداء لطفه، فهو يهرب منك . . .

رداء الكبيرياء أو ثوب اللطف: هذا ما يمسسه الإنسان من الله تعالى من طرف وما يحجبه عن إدراكه مغزاه من طرف آخر. أما فكرة «بساط الكون» التي اتفق على أهميتها الكثير من الثقافات من العالم أجمع، فهي سلوى في اختلاط الظواهر . . . ونحن لانرى إلاقبا صغيرا من هذا البساط العظيم ولكننا نؤمن بأنه موجود خلف الخيوط التي تبدو بغير معنى، قبيحة ومختلطة، تضمها يد صانع حكيم أحاط علمه بالبساط الكامل وراح ينسج الخيوط حسبما تقتضيه زخارف هذا الكون — إليك ما قال مولانا جلال الدين الروي:

يا من أغرق نفسه في درك الغم والحزن
إن لم تنس نفسك، من أين يأتيك الممدد؟
ها أنت تنسج بعد تنسج العنكبوت، نسج المصنوع من دخان!
إذهب، رد الغيوم إلى من أعطاك إياها
إذهب إليه، ناشر الغيوم.
إن لم تتكلم، صار قوله قبلك،
وإن لم تنسج أنت كان هو الناسج!

سلسلة الليل والنهار مصورة الحوادث
سلسلة الليل والنهار أصل الحياة والمات
سلسلة الليل والنهار مدى حريري ذات لونين
منها الذات الأخية لنفسها ثوب الصفات . . .
وفي شعر آخر له شخص الشاعر «الزمان» وجعله يقول:
انا كسوة الإنسان، وأنا قميص الله . . .

ومعنى هذا أن الزمان هو الذي يحمك بنفسه ويفصح من خلال عمله عن ثوب الإنسان وكذا «ثوب الله» أي مختلف الظواهر المرتبطة بالزمان والمكان، ولقد اشار جوته الى هذه الفكرة في مأساة «فاوست» عندما قال «الروح الأرضي»:

*In Lebensfuten, im Tatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausen Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.*

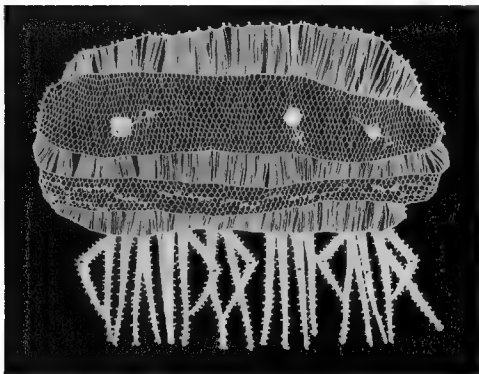
في خضم حياة
وجهود عاصفات
سرتُ في رفع وخفض
مقبلا في الرامحات
إن ميلادا وفيرا
خالد البحر الموائ
وحياة في اضطرام
ونسيجا في شيات
على نول الزمن كوميض برق
سأنسج للألوهة حي بُرد . . . (١)

وأي أن هذه الروح هي التي تزين الأرض التي هي من صنع الله وتلبسها الثوب الحلي من البهاء وهي الحركة والسكون . . . (كرار) وقد علم المؤمنون في كل دين، والحكاية في قديم الزمان، أن الله لا يرى يميّن البشر، وأنه قال تعالى للإنسان «لن تراه»، وهو مستور وراء «رداء الكبرياء» على ما قال الحديث. وفادت شاعرة يونانية معاصرة تسمى «مليسانتي» بهذا الفكر عند ما راحت تخاطب الله في إحدى قصائدها قائلة:

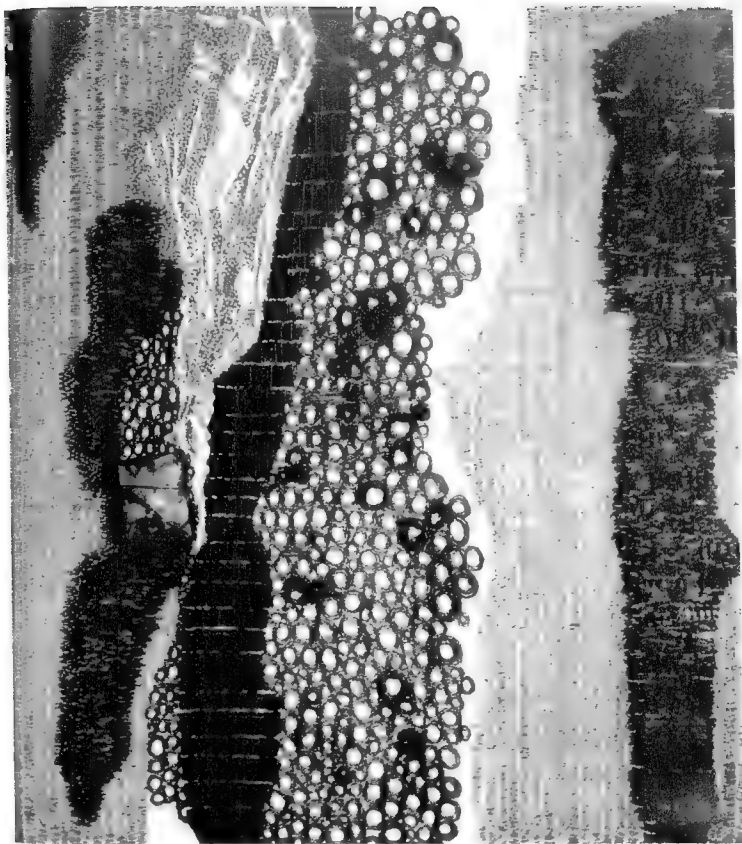
«أنت هو القديم،
والزمان كله ينسج ويفكك

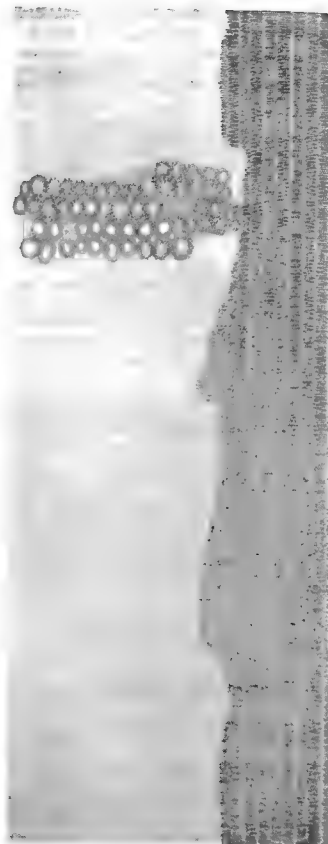
(١) شيات = اختلاف وتغير

فن النساجة الحديثة في ألمانيا

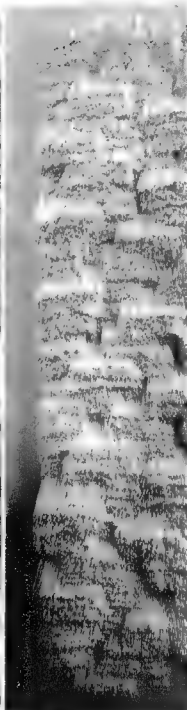
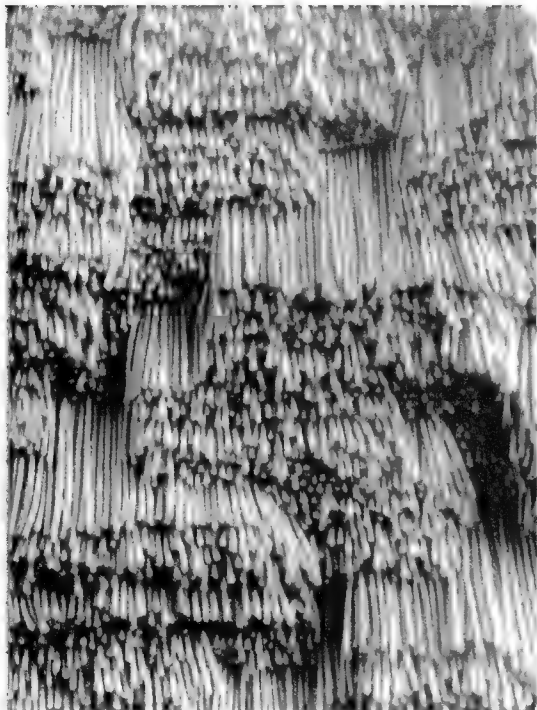


هانه - نوتة كيمرر Hanne-Nütte Kämmerer
«رقص على أطراف الأصابع»
تصوير : بان فالتر ، مونستر

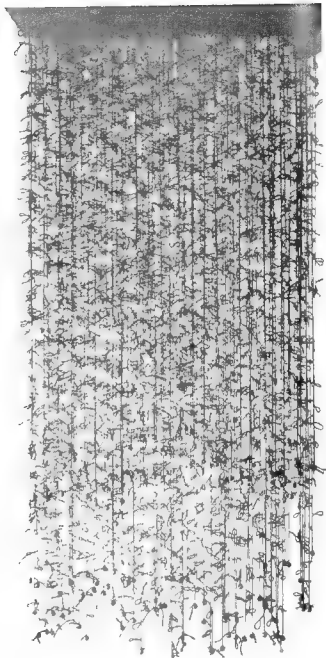
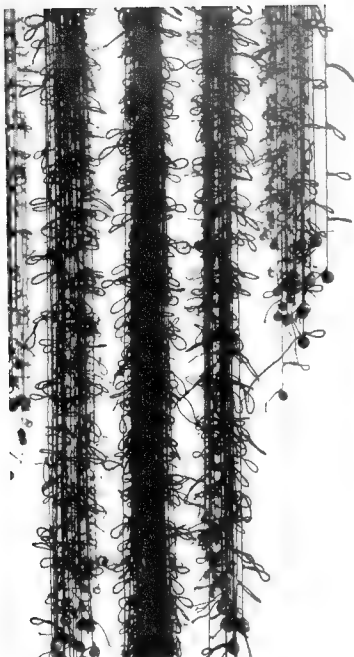




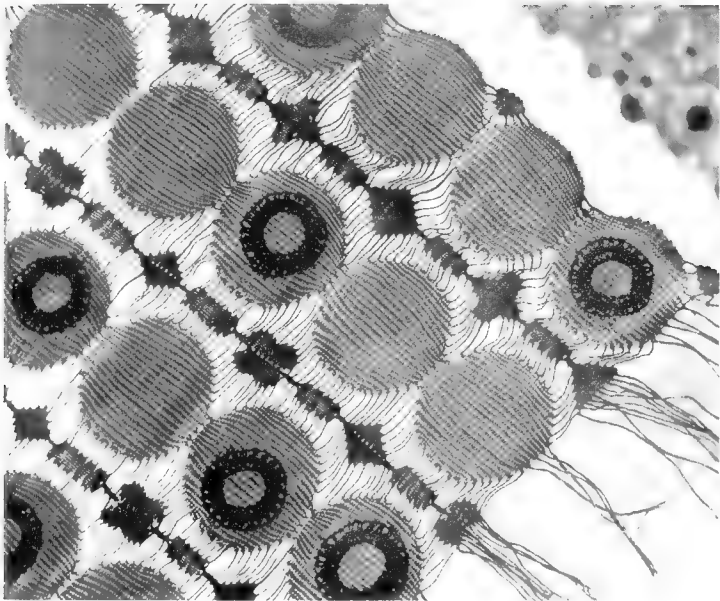
هاله - لوته کیمرر Hanne-Nüte Kämmerer
 ونگون عضوی - لاضوی؛ ۶ جزه من بساط عل جدار.
 تصویر: پان ناتر، مولستر



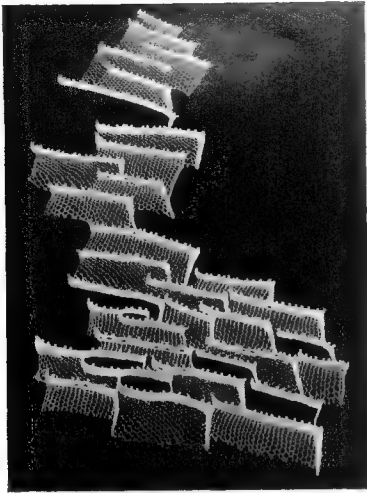
سونی دائر Saarbrücken, Sofie Dawo
 بساط مقنود آبیض، ۸۰ × ۲۹۰ سنتیمتر
 جزء من هذا البساط.
 تصویر: یوگمان



صوفي دافو، Saarbrücken
 غير مطبوع من القطن الأسود، ١٠٠ × ٥٥ سنتيمتر
 جزء من هذا البساط
 تصوير: يوكمان

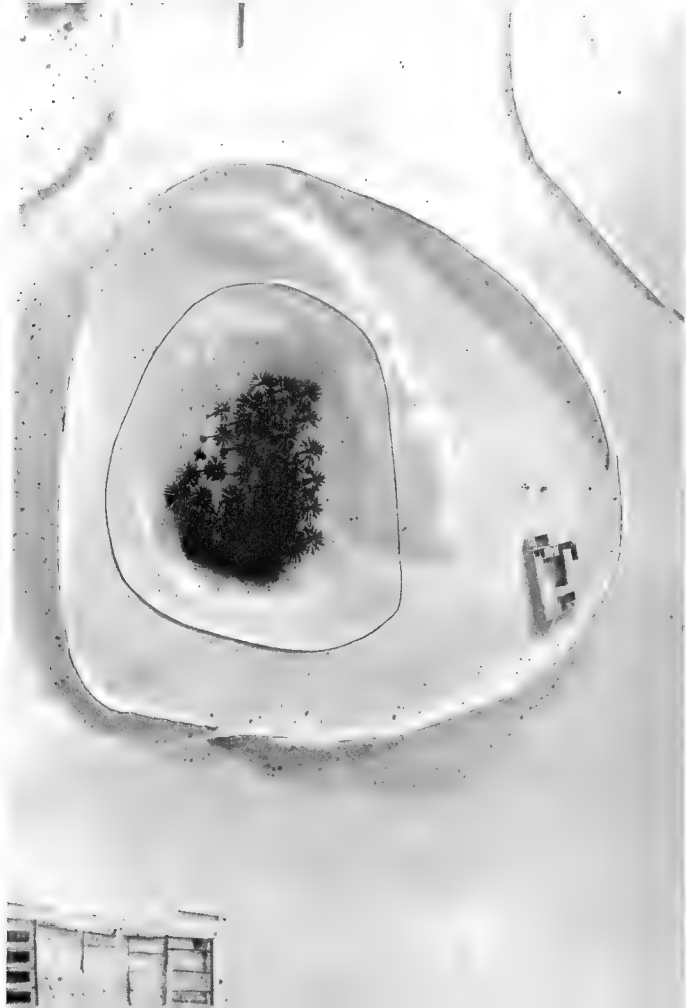


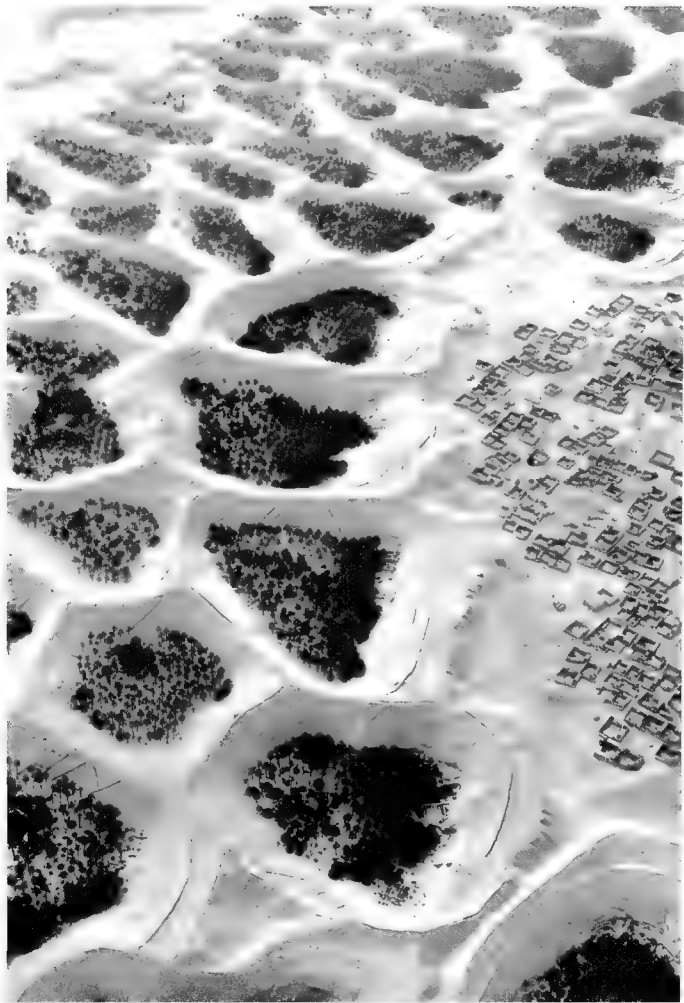
روزه برنوت Suse Bernuth, Wuppertal-Barmen : شال مصنوع من غيوط ذهبية وغيوط زرقاء.
 تصوير: م. آبل - منته، فورتنال - إيلرنلد



هاله - نوله كيمرر Hanne-Nüte Kämmerer
 ديمرونيغات ٥ : غريمة عجيبة باليد.
 تصور : بان فالتر ، مونستر

يبدو اسيا ان كان الطبيعة تسج زخارف عجيبة، ودنا على ص ٤٤ و ٤٥ صورتان مأخوذتان من الجور، يطل فيها النخل من احد اودية الجزائر.
 Hanns Reich, Die Welt von oben. Einleitung und Zwischentexte von Oto Bihalji-Merin. عن كتاب (تصور: جيودج جيمرر)،
 Weitere Texte Rudolf Braunberg und Klaus Völger. Hanna Reich Verlag München 1960





أعمال فنية شرقية في مجموعات المتحف الكنائسي

بقله هانا ايردمان

توجد في المتاحف ومجموعات الروائع الفنية الكنسية في أوروبا كمية مذهشة من الأعمال الفنية الشرقية. ولو تساءلنا عن الكيفية التي جاءت بها هذه الأعمال إلى المجموعات الغربية ومن تاريخ وأسباب بدء الاهتمام بمثل هذه الأعمال بالذات، أصبح لزاماً علينا أن نرجع بعيداً إلى التاريخ. لا شك أن السبب في تجميع الكنوز الفنية إطلاقاً يعود إلى غريزة الجمع الطبيعية عند الإنسان، أي إلى غريزة التملك. وزيادة على ذلك يلعب في العصر الحديث كذلك حب الإطلاع على الأعمال الفنية الغربية، والرغبة في التعرف على طبيعة وروح العصور الماضية والشعوب الأخرى بواسطة موضوعات مرئية، دوراً هاماً، وبعبارة أخرى دافع المعرفة والإطلاع. أما اهتمام الأوروبيين بالأمم الشرقية فيمكن وراءه سبب أعق: هو الدين.

فالمسيحية شرقية الأصل، والشهداء والقديسين الأوائل شريون. ولا يستدل على الآثار الأولى لتبجيلهم في رموس روما فحسب، بل وكذلك في الشرق في فترة مبكرة تعود إلى القرن الثالث. وفي القرن الرابع والخامس بدئ في إقامة الأديرة والكنائس فوق قبور القديسين، كما هو الحال في الكنيسة الكبيرة في قلعة سان في سوريا، أو كنيسة القديس مناس جنوبي الاسكتلندية في الصحراء الليبية. وبدئ كذلك في استخراج عظام القديسين لإعادة دفنها في مواضع أكثر اعتباراً وتبجيلاً، سواء في المكان نفسه، أم في مدينة مجاورة، أم في الخارج. وأصبحت الخلفات المقدسة حاجة ضرورية للكنيسة. وفي القرن السابع والثامن بدأ مفهوم الذخيرة المقدسة يتسع تدريجاً، فن عظام القديسين أنفسهم أخذ يتسع ليشتمل على الأدوات الثانوية، وخاصة أدوات التعذيب، ومن ثم على حاجات كانت ضمن ممتلكات القديسين. ومن كل ذلك نشأت تجارة منتظمة بالخلفات الأثرية المقدسة، كانت مراكزها تقع في الشرق بطبيعة الحال.

وأصبحت الخلفات، التي كانت تحفظ تحت المذبح أو



منظر من البلور الجبل، موطها مصر، العهد الفاطمي، ركب على شكل مدلة، وهي عمولة في كنيسة سان لورنزو بفلورنسا.
Soprintendenza dalle Gallerie, Firenze

فيه، جزءاً لا يتجزأ من الكنيسة. وأصبحت قائمة موجودات الكنيسة تتألف بالإضافة إلى المذبح والمير وحوض التعميد، والأوشحة، ومخطوطات الصلاة، من المذابح النقالة، والصلبان التي تحمل صور المسيح مصلوباً، ومصابيح المذبح وكنوس القديس وأبعته، وأقداح القربان المقدس، وآنية الزيت، وأوعية السر المقدس، ومخلفات أخرى مختلفة الأنواع والأشكال. وكانت هذه الأشياء توهب للكنائس أو توقف لها كما نخبرنا بذلك مصادر كثيرة.

إن هذه القننات والحاجات التي كان الحجاج والصلبيين يحضرونها معهم منذ عودتهم إلى أوروبا كانت مصدراً واحداً فقط من المصادر التي وردت منها الأعمال والحاجات الشرقية إلى أوروبا. وما لاشك فيه أن قسماً كبيراً من هدايا السفارات الشرقية إلى الأمراء الغربيين انتقل إلى ممتلكات الكنيسة أيضاً. فقد أرسل بينين عام ٧٦٥ سفارة إلى الخليفة المنصور، باني بغداد، عادت عام ٧٦٨ بحملة بالهدايا الثمينة.

وتقابلت سفارة شارلمان المبعوثة إلى هرون الرشيد عام ٧٩٧ بسفارة هذا الخليفة وكذلك بسفارة إبراهيم بن الأغلب، أمير أفريقيا، التي نقلت للإمبراطور الجديد عام ٨٠١ أول النهائي من الخارج. أما سفارة شارلمان نفسه فلم تعد قبل عام ٨٠٢، وكان بين الهدايا التي حملتها معها الفيل الشهير بأبي العباس. وكانت أغلى الهدايا وأنفسها تلك التي حملتها بعثة هارون الرشيد من بغداد، التي بلغت الإمبراطور عام ٨٠٧ في آخن. ويعد أنهارد في كتابه «حياة شارلمان» هذه الهدايا كما يلي: أقمشة حريرية وقنينة نفيسة، وخيمة فاخرة، وعطور، وراهم، وبخور، ومصباحان من البرونز المذهب لها حجم مذهل، وساعة تضرب مشرة للساعات «بآلية عجيبة»، وتخرج فرساناً من اثني عشرة فتحة فيها.

ومن يبرزطة أيضاً كانت تصل أشياء مذهشة مثيرة. —

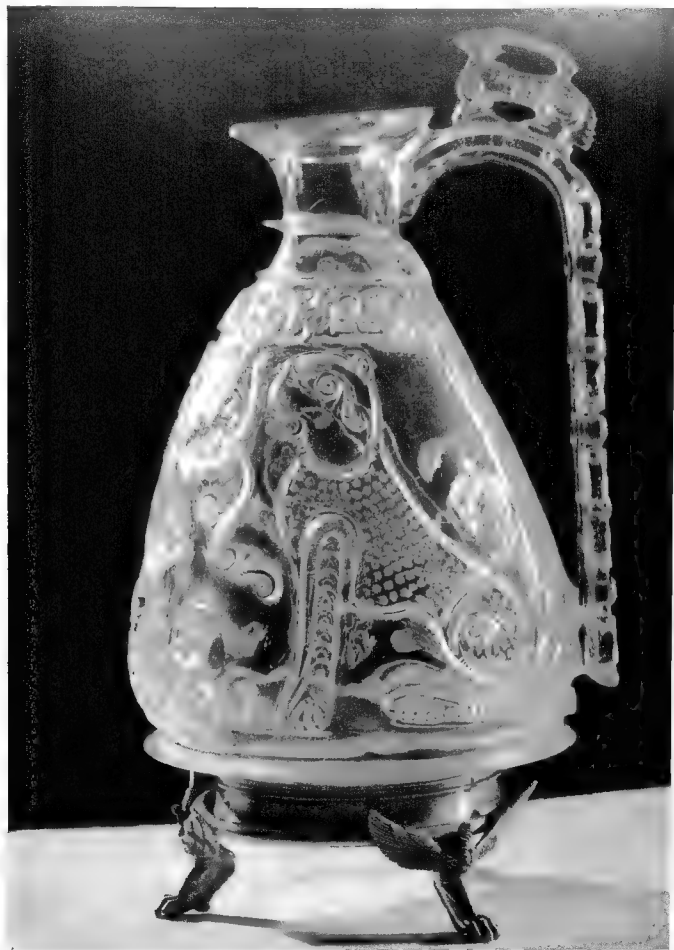
ويذكر كتاب حول تاريخ السكسونيين في فصل عن عصر أوتو الكبير أن الإمبراطور تلقى من الرومان واليونان والعرب مزيهرات ذهبية وفضية وأوان زجاجية وقطعاً عاجية وسجاجيد وتوابل وأسوداً وجمالاً وقروداً ونعامات. وتشير أوصاف هذه الأشياء إلى مدى الاهتمام الذي كانت تستقبل فيه متوجات وأعمال عالم وحضارة غربيين. إنها نفس البهجة — ولكنها أقل مروعة، إن لم نقل نفس البهجة البربرية التي كانت تحمل فيها الصليبان والتيجان والصور والحانات (الصورة ١) والهاكل بالمحرمات والحجارة النفيسة القديمة، ونفس البهجة التي أحس بها هابترش الثاني عندما أمر أن يضاف إلى المنبر الذي أنشأه عام ١٠١٤ لكاتدرائية آخن ست قطع عاجية محفورة اسكلندونية ذات أشكال وثنية، ووعاء روماني من الأونيكس (الجزع) ووعامين اسلاميين من البلور الجلي (كوب وطبق سفلي)، حيث أمر بتلييس الإطار بهاكل لمبة شطرنج شرقية أيضاً بدلاً من الحجارة نصف الكريمة كما كانت العادة جارية آنذاك.

وتحت هذه الظروف لاجب أن تصبح خزائن التحف

وتخبرنا إحدى السير أن القديس بولس القردوني (القرن السابع) حصل كهنية من البطريرك في القدس على كأس من البلور الجلي ذي زخارف دقيقة تستحق الإعجاب. — كما أن الراهب فالندو أحضره عام ٨٠٢ عند عودته من هويسكا في جزيرة كورسيكا وهاء من الأونيكس (الجزع) أحذه معه إلى ديره في جزيرة رايشنار في جنوبي ألمانيا. وبعد عام واحد حصل بطريرك كرادو بشاني إيطاليا، فورتوناتوس، كما يذكر إيكهارت في تاريخه، حصل في القسطنطينية على «صندوقين من العاج خفرت عليها نقوش بديعة». وفي عام ٩٨٧ قدم رايوند الثاني، كونت روريك، عند عودته من إسبانيا، هدية لدير سان فوي في كوتك، تألفت من ٢١ مزيهية فضية مذهبة مغطاة بالنقوش حولها الرهبان حسب «كتاب المعجزات» إلى صليب كبير، ولكن بطريقة حفوظ فيها على الزخارف العربية الفنية.

ومع الحملات الصليبية ازداد عدد الهدايا والمبات الشرقية بطبيعة الحال. وأضيفت إليها الآن أشياء جديدة وكحجاب مرم البتولة الشهير مثلاً المحفوظ في متحف كنيسة آيت في البروفانس بفرنسا، ويحمل نقوش أحد الحلفاء الفاطميين، ولعله راية.

وفي قصص رحلات حج جيرار، راهب سوف — ماكير، وأودولريك، اسقف أورليان، تذكر أوان ذهبية، كما تذكر قصة حج اسقف فردن أوان بلورية أهداها تيبو دو شامبانيا لدير سان ديس. وإلى جانب هدايا ومقتنيات العظام هذه، لا بد لنا أن نحسب حساب عدد كبير من القطع والصلب التذكارية الصغيرة، التي احضرها الحجاج معهم، حتى وإن لم تعد زجاجة ملئت بماء الأردن، أو صندوقاً ملئاً برباب جبل الزيتون المقدس، أو قطعة من الصناعة البدوية لهذه البلاد الغربية. وكان عدد كبير من هذه الحاجات والسلع الصغيرة ينهي مظافه في كنيسة بلد الحاج الأصلية.



الكنائسية بصفتها «أحواض جمع» طبيعية متاحف حقيقية أو دوراً لحفظ التوارد والتفانس الحقيقية.

وهذا هو الحال في الرابنشاو، وفي الكنييسة التأسيسية في كفسيلنبورغ، أو في كنييسة دير إسن، وفي كاتدرائية ريمز، وفي السان لورنزو في فلورنسة (الصورة ٤)، أو في الساكنت ميرفاتيوس في ماسترشت، وفي آخن أو زيگبورغ، وفي سير كوتك، في أسبسي أم في بالرمو. ولكي نمدد بعضاً من أشهر قطع هذه الكنائس نذكر: الوعاء الكارلنجي الذهبي في كنييسة سانت موريس دا غون في وائيس، ذلك الوعاء الذي طلى ببناء من عمل بيزنطي أو فارسي، والذي يعتبر من أطرف وأهم الشواهد على الفن الشرق في أوروبا. وفي خزائن تحف دير سانت ديس حفظ الطبق الذهبي الشهير للملك الساساني كسرى أنوشروان، وهو النموذج الوحيد الذي بقي من هذه الأوعية الفاخرة التي تذكر المصادر أنها كانت تصنع في البلات الفارسي من الذهب والحجارة نصف الكريمة وبيع الزجاج. ونذكر فوق ذلك النسر البرونزي الذي يبلغ ارتفاعه مراراً وتكراراً في نقشه وصفه والنقش في كامبوساتو في بيزا، والذي جاء من أحد آبار القاهرة ويعتبر أضخم وأعظم عمل معدني تشكيلي تملكه أوروبا من العصر الإسلامي.

أو نذكر بالظاهر البرونزي الفارسي الذي يعود إلى فترة تقع بين القرن الثامن والتاسع والذي شُبه في رداء أوروبي، ثم أصبح ديكاً يزين قمة برج كنييسة سان فريديانو في لوكا. أضف إلى ذلك القارورة الزجاجية المطلية بالنيء في خزائن تحف كاتدرائية ستيغان في فيينا، وهي عمل سوري من القرن الرابع عشر — وتعتبر من أبدع وأحسن قطع هذا الفرع من فروع الصنعة البدوية الإسلامية. وبين الأوشحة القديسية المحفوظة في خزائن تحف كنييسة مرم في دازينغ كانت توجد عدة أقمشة إسلامية في غاية الجمال. وكما يبدو فإن النقوش التي تغطيها، والتي تخمى على آيات قرآنية، لم تكن عائقاً هنا وفي أماكن أخرى يحول دون استخدامها ضمن الأوشحة الكنائسية. ونذكر فوق ذلك العدد الكبير من الأقمشة السورية والفارسية من القرن السادس حتى التاسع والموجودة في خزائن تحف كاتدرائية آخن، أو قماش رماة النبال الساساني المحفوظ في حرم مخلفات القديس كونيبرت في كولونيا.

والأقمشة لا تأتي كهديا بصورة مباشرة فقط، بل تعبر سبيلاً آخر حتى تصل أوروبا. إذ يبدو أنه كان مألوفاً في

تجارة الخلفات القديمة أن تلف «السلة» وفقاً لذلك. فكما يقول الراهب موناكوس فون سانتانيسيس: «كانت القطعة تلف بنسيج حريري ناعم وكأنها جاءت من فلسطين للرفع من قيمتها». لايل يبدو أنه كانت في ذلك تقضل الأقمشة النفيسة، للتأكد على صدق وأصالة القطعة الأثرية، بحيث كانت هذه الأقمشة، حتى مودع التغليف، قد أصبحت ذات قيمة خاصة نظراً لقدمها الأثري. وهكذا تنطبق المتوجات المصرية بين الأقمشة التي لفت بها هيات وهديا الخلفات الأثرية الكبيرة التي قدمها شاولان لكنيسة سان ريكويه والتي هربها النورمانيون فيها بعد إلى سانس حيث حفظت هناك.

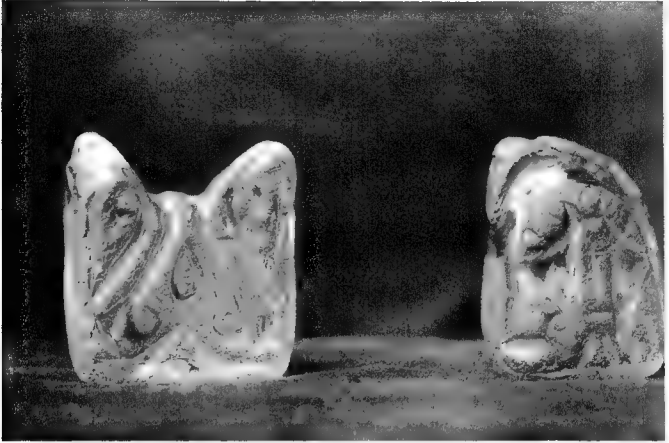
إنه لمن العسير أن نذكر متحفاً كنائسياً كبيراً لا يملك مخلفات أثرية شرقية. وقد يظن وجودها في البعض حتى ليشيل للمره انه في أحد متاحف الفن الإسلامي، كما هو الحال في خزائن تحف كنييسة سان ماركو بالبندقية، التي أرجو أن اكتب حولها مرة بصورة خاصة مفصلة.

ولكن نذكر مثلاً واحداً فقط، فإن كاتدرائية هالبرشتات، التي تعتبر خزائنها متوسطة الفخامة، تملك صندوقين من العاج وعليه للقران المقدس عليها طلاء إسلامي، وقارورة من البلور الجليي من مصر، وحجرًا للشطرنج من الأصل نفسه، وكأساً بيزنطياً، وبدناً زجاجياً إسلامياً موشواً من المجموعة التي ذهبت باسم القديسة هنجيج. وبين الأقمشة هناك تلفت النظر قطعة قماش من صناعة مصرية إسلامية بفضل جمالها الخاص، بينما نجد بين الأوشحة الكنائسية الوشاحين الرائعين المشغولين من حرير يعود إلى عصر المماليك.

وما لاشك فيه أن المتسوعات تشكل القسم الأكبر من الأعمال والقطع الفنية الشرقية المحفوظة في كنوز الكنائس الغربية. وتأتي في الدرجة الثانية بعدها صناعات البلور الجليي. فمن المائة والسنتين قطعة المعروفة اليوم، يوجد القسم الغالب منها بين الممتلكات الكنائسية. وقد نشأت جميعها في مصر من القرن التاسع حتى الحادي عشر. وحسب الروايات العربية آنذاك فإن كنييسة مذهبلة من هذا النوع من الصناعة نهبت عام ١٠٦٧ أثناء ثورة تركية في القاهرة من كتر الخليفة الفاطمي. ولعل قطعاً من هذه الصناعة تسربت إلى أوروبا أثناء هذا الحدث، ولكن يمكن التديل على أن كثيراً منها جاءت أوروبا قبل ذلك. وهذا ما يصح مثلاً على رأس صليب الراهبة تيفانو

نقله من البلور الجليي كتب عليها اسم الخليفة الفاطمي والمرز بالله (٩٧٥-٩٩٦)، محفوظة في خزانة كاتدرائية سان ماركو في البندقية.

نصور: Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



سجينا شطرنج من البور الجبل، مولها مصر، القرن التاسع او العاشر، كاتنا محفوتين في ديرستانوفا Monasterio de Cetanova في أورز، وما الآن في قصر الأسف في أورز، باسبانيا. تصور: ماس، برشلونه.

هيدنچ، ولكن أغلب هذه الكؤوس نشأت بعد موت القديسة.

وللى جانب المنسوجات والبلور الجبل والكؤوس الزجاجية هناك فئة أخرى تشتمل على صناعات العاج، التي كانت دائماً أهم سلعة تصدير شرقية. ومع أن هذه المادة كانت تستخدم في الصنعة اليدوية في أوروبا استخداماً كبيراً، وخاصة كأغلفة للكتب وصناديق وعلب للقديس وآنية وآلات، ولكن هذه السلع كانت أعجز من أن تنافس منتجات وسلع الصنعة الشرقية. ولما تشكل السلع العاجية الشرقية الصنعة جزءاً هاماً من محفوظات التحف الكنائسية. وفي الغرب، في إسبانيا وفرنسا، جاءت السلع الفنية في أشكالها المحفورة من مشاغل قرطية، مثل علية للقديس في اللور تعود إلى عام ٩٦٨، وصندوق من عام ١٠٠٥

في كنيسة الدير في إسن، والمخلفات المقدمة في كفيدلنبورغ وهي هدايا قدمها أوتو الثالث، والملبب الأثري في بورغهورست بوستفاليا مع معطرتين فا طميتين، والقطع التي قدمها هاينرش الثاني من بامبرغ والمحفوظة في الدير الأميري في قصر ميونيخ، وكذلك الصليب الأثري المحفوظ في السانت زيبيرين في كولونيا. وقد استخدمت السلع والأشياء الشرقية بطرق مختلفة، فكانت توضع الأسود الصغيرة المحبوبة إلحاجة (الصورة ٧)، التي كانت تستخدم في الشرق كقوارير للعطور، لتتوج الهياكل الأوروبية الصنعة، أو كانت تدخل المعاطر وحجارة الشطرنج ضمن خزائن المخلفات الأثرية.

والكؤوس الزجاجية أكثر ندرة، وهناك ميل في الكنائس الألمانية إلى إقرانها بمعجزة الحفرة المشهورة عن القديسة

بورق من دب القليل محفورة فيه زخارف سيوانية، صنع في سفلية أوجنوي إيطاليا بيد فان سلم في القرن الحادى عشر. وهو محفوظ في قسم المروضات الإسلامية، Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Islamische Abteilung. تصور: Stempkopf.





إناء لحفظ بعض عظام وحفلات أحد القديسين، مصنوع من بلور جيل كان قبل ذلك منحوتاً على شكل أسد، موطنه مصر، أواخر القرن العاشر، وهو محفوظ في كنيسة القديسة أورسولا في كولونيا.
Staatliche Landesbildstelle Niederrhein, Düsseldorf تصوير:

الاحتكاك المباشر بين الأوروبيين والمسلمين. ومن أشهر القطع طبق دوق آمبرغ في بروكسل، الذي تشير نقوشه إلى أنه صنع للملك شاه، والذي يحمل مع ذلك رسوماً مسيحية. وخلافاً لذلك فإن الرسوم الإسلامية الخالصة تظهر فوق قطعة أخرى لا تقل شهرة، وتوجد الآن في متحف اللوفر، ونعني بها طبق تعميد سان لويس الذي جاء المتحف من ممتلكات كنسية.

ولاتلعب السلع الخزفية في الكنوز الكنائسية أي دور، رغم أن تفوق الشرق كان عظيماً جداً في هذا الحقل. ومن المحتمل أن التصدير كان قليلاً، كما أن المادة، الفخار، لم يكن لها قيمة، ويضاف إلى ذلك أن السلع سريعة الانكسار. ومن النماذج غير الشهيرة كأس القديس هيرينيموس في مكتبة الفاتيكان في روما: وهي قطعة من طبق مصقول ومطلي بالبياض ذات جدار مقبب جاءت من سوريا في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر. إن كل هذه الأمثلة مقتطفات قليلة تدل على نعييب الأعمال الإسلامية في الكنوز الكنائسية الأوروبية. ولو

في كاتدرائية باميلونا. أما في ألمانيا فأغلب السلع متوجات جاءت من مشاغل صقلية عربية: صناديق كبيرة بديعة الحفر، تحمل زخارفها الأقل ثروة والاكثر وضوحاً وانتشاراً، تجعل المرء يفترض وجود تأثيرات نورماندية. وعلى أي حال فإن أغلب هذه السلع لم تنشأ قبل القرن الثاني عشر والثالث عشر، أي بعد العصر العربي (الصورة ٨).

وهناك فئة أخرى تتألف من الكؤوس المطلية بالمينا نشأت في القرن الثالث عشر في سوريا، ولا تزال تشير إلى الاحتكاك المباشر بالصلبيين والحجاج. وتتمتع الكؤوس الطويلة العنق بمحب خاص، كما يظهر نموذج في المتحف البريطاني على شكل فرنسي من القرن الرابع عشر. وإلى جانب الكؤوس ذات الرسوم والمياكل الشرقية هناك أخرى عليها نقوش مسيحية أو لاتينية على الأكل. وتوجد مناظر مسيحية كذلك مما يثير العجب فوق أوان برنزية ملبسة ومستطرفة بالذهب والفضة، وخاصة تلك التي جاءت من الموصل في شمال بلاد ما بين النهرين، أي خارج منطقة

هذه «الأحواض الجامعة»، كما أن النسبة المثوية للأشياء المحفوظة وخاصة من مواد العمل الخام القيمة ضئيلة، بينما تمثل الأقمشة وصناعات الحاج والبلور الجبل مصدراً من أهم المصادر الثمينة بين أيدينا إطلاقاً.

مع نهاية العصر الوسيط يتغير الموقف تماماً. إذ بدأت الإنسانية، خلافاً للكثيسة في بادئ الأمر، في إجراء تغيير واسع لمفهوم العالم والمجتمع. وجاء اكتشاف العالم الجديد معه بتجمعات واسعة لقنات المصالح المشتركة. ولكن الاتصال بالدول الشرقية لم ينقطع، بل فتحت سبل جديدة تعتبر جزءاً من فصل آخر في تاريخ الأعمال الفنية الإسلامية في المتاحف والمجموعات الفنية الأوروبية.

إن هذا العرض الموجز حول الأعمال الفنية الشرقية في كنوز الكنائس الأوروبية ألف بعد الاستناد إلى ملاحظات دورة دراسة عقدها زوجي، كورت إيردمان المرحوم، منذ أعوام كثيرة في جامعة هامبورغ.

ترجمة: محمد علي حشيشو

تعليقات بقلم محمد علي حشيشو

المعدان، والقديس بولس، والقديس بندكت وغير ذلك من الموضوعات والشخصيات في التاريخ المسيحي.

تييسو دي شامبانيا (Thibaut de Champagne): (١٠١٧-١٠٦٦) راهب من أسرة نبيلة في شامبانيا بفرنسا. رفض الخدمة العسكرية والحرب واعتزل مع صديق له الحياة العامة الدنيوية. وبعد إقامة في دير سانت ريمي في ريمز استقر في اللوكسمبورغ وراحا يعيشان بالفلاحة والعمل في البناء. ثم حجاً إلى سانت إياكو دي كومبوسيتلا في إسبانيا وإلى روما، وأرادا الحج أخيراً إلى القدس. وأثناء زيارة في سلاينكو اثار تييسو بزهده وتنسكه الشديدين الاهتمام، فرسمه أسقف فينسنا قسيساً. وقد دفن في كنيسة فينسنا ثم نقل رفاته فيما بعد إلى دير فانكايدزا. وأعلنه الكساندر الثاني قبل عام ١٠٧٣ قديساً، وينتشر تقديسه اللذين كثيراً في ألمانيا وفرنسا والنمسا. وتظهر له رسوم ييلوفيا كقسيس أو راهب مع تسر.

آينهارد (Einhard): (٧٧٠-٨٤٠) أشهر خاصة بكتابه عن حياة شارلمان. نشأ في دير فولدا وفي مدرسة بلاط شارلمان التي تسلم إدارتها فيما بعد. وكعضو في حلقة

نظرنا إلى مجموعات التحف الكنائسية عموماً لغلب بطبيعة الحال النصب الأوروبي بين الأعمال الفنية المحفوظة، ولكن ذلك يدل على المدى الكبير الذي كانت تقدر فيه الأشياء الشرقية القريبة المثيرة في أصولها الأجنبية. ولو تذكرنا أن الأشياء المحفوظة ليست سوى مقطع ضئيل من الكميات التي كانت موجودة، لأظهرت النتيجة أن السلع والأعمال الشرقية تسود سيادة مطلقة في حقلين اثنين: المنسوجات والأعمال البلورية. وتشكل السلع المأججة حالة استثنائية حيث أن أغلبها صقلّي - إيطالي جنوبي أو إسباني. وتظهر النتيجة كذلك، إذا ما حكنا بموجب الأعمال القليلة المحفوظة، أن الصنعة البدوية الفنية الشرقية تنفوق كثيراً وفي جميع الحقول تقريباً على قربتها الأوروبية الوسيطة المعاصرة. ووفق كل ذلك فإن المواضيع الإسلامية في الكنوز الكنائسية لاتعطي صورة موضوعية لهذا الفن حتى القرن الثالث عشر، إذ كان الاختيار محدوداً ضيق الاقن، بحيث نفتقد إلى حقول بكاملها كالخوف وفن صنعة الكتب وفن الحفر على الخشب. ولكن قيمة المجموعات الكنائسية الغربية المبكرة فريدة، حيث يفقد في الشرق إلى مثل

فالديو (Waldo): (٧٤٠-٨١٤) راهب فرنكي انحدر من أصل هيرين. وقد اعتزل الحياة الدنيا مترهباً في دير سانت جالن من ٧٨٢ حتى ٧٨٤، ثم في رايشناو من ٧٨٦ حتى ٨٠٦ وله الفضل في ازدهار العصر الذهبي في هذا الدير. وقد استحضره شارلمان، حياً في تقوية النفوذ الفرنكي، ليرى نجله بيبين في باثيا، وهناك أصبح اسقفاً من ٧٩١ حتى ٨٠٢. وفي عام ٨٠٦ جعله شارلمان راهب الامبراطورية والاسقف الحلي في دير سانت دينس.

فورونواتوس (Fortunatus): أحد شهداء المسيحية الأوائل، استشهد في روما تحت حكم الامبراطور أوريليان في القرن السادس.

إيكهارت (Eckhart): ولد بالقرب من سانت جالن حوالي عام ٩٠٩ وتوفي هناك عام ٩٧٣. انحدر من أسرة ألمانية نبيلة وبدأ حياته كراهب لدى اعتبار خاص في دير سانت جالن، ثم أصبح فيما بعد مساعداً لأسقف الدير. أشهر بشعره وترانيمه اللبينية في العصر الوسيط، وكانت أغانيه التي كتبها باللاتينية تناولوا الثالث المقدس، ويحتا

والفضيلة كزوج وأم لسبعة أطفال، كما كانت تنصف بالذكاء الحاد وبعد النظر والمقدرة على التنظيم والثبات والتحمل بحيث ساعدت زوجها كثيراً على توطيد أسس الحياة المسيحية ورفع المستوى الثقافي في سيليسيا. وهي تعتبر نموذجاً للطهارة والمحبة الإنسانية عند المسيحيين. وقد دفنت في ديرها المفضل في تريينت، وأعلن البابا كليمنس الرابع قداسها عام ١٢٦٧.

سانت لوى (St. Louis): الملك لويس التاسع، ملك فرنسا من ١٢٢٦ إلى ١٢٧٠، ومن اكبر شخصيات العصر الوسيط. حكم في بادئ الأمر تحت وصاية أمه التي ظل نفوذها كبيراً حتى وفاتها. ولد في بواي عام ١٢١٤ وتوفي عام ١٢٧٠ بالقرب من تونس. اشتهر بمحلمتين صليبيتين : الحملة الصليبية السادسة التي قادها من ١٢٤٨ حتى ١٢٥٣ ضد الملك الكامل الأيوبي في مصر، والتي غلب على امره فيها عام ١٢٥٠ بالقرب من المنصورة، حيث أسروا ولم يطلق سراحه إلا بعد فدية كبيرة. أما الحملة الثانية، فهي الحملة الصليبية السابعة التي قادها ضد تونس ولكنها انتهت بوفاته بالقرب من تونس عام ١٢٧٠. وفي عام ١٢٩٧ أعلن بونيفاسيوس الثامن قداسه. ارتفع قدر فرنسا خلال فترة حكمه بفضل طهارته وسلامته خلقه السياسي والاداري. ومن اعماله توسيع ادارة الدولة المركزية واجراء تحسينات قضائية كبيرة، كما كان من مشجعي الفنون والعلوم وقد تأسست السوربون في عهده.

العلاء التي كانت تحيط بشارلمان فقد كانت تربطه صداقات بكبار مفكرى عصره، كما كان مقرباً شخصياً من الامبراطور. وظل بعد موت شارلمان مستشاراً للويس الناسك، وجوزى بعمدة أديرة، ولكنه انسحب عام ٨٣٠ إلى ديرهِ الأصلي في زيليگنشتادت على الماين، حيث مات بعد نشاط أدبي وفير. ويعتبر كتابه عن شارلمان من أهم المراجع التاريخية، كما أن رسائله تعتبر مصدراً قيماً لفترة حكم لويس الناسك.

كونيبرت (Kunibert): (توفي حوالي ٦٦٣) : قديس، كان اسقفاً لكلولنيا، وانحدر من أسرة نبيلة من وادي الموزل. أصبح عام ٦٢٣ اسقفاً لكلولنيا واشتهر كنظم لكنائسها وراع لأديرتها ومؤسستها الخيرية. دفن في كنيسة كليمتزكرشه التي اسسها في كولونيا والتي أصبحت تدعى باسمه فيما بعد : كنيسة سانت كونيبرت.

الراهبة تيوفانو (Äbtissin Theophanu): امبراطورة بيزنطية توفيت عام ٨٩٧ وتعتبر من القديسات. هجرها بعلها الامبراطور لين السادس فليجأت إلى الدير وهي في الثلاثين، وامضت فيه بقية حياتها زاهدة الدنيا ومكرسة حياتها للعبادة.

القديسة هيدفيج (Hedwig): (١١٧٤ - ١٢٤٣) دوقة سيليسيا، تزوجت وهي في الثالثة عشرة من اللوق هاينريش الأول، امير سيليسيا. وكانت مثالا للاخلاق



ورقة من تأريخ الاستراى فى النمسا :

الابحاث العربية البنوبية

بقلم ماريا هوفنر

العربى وأوجه حياتها الثقافية. وفيما يتعلق بأقدم العصور خاصة تعرف وثائق قليلة نسبياً، وهى فى الغالب لا تحتوى على تفاصيل كثيرة. ولكنها تزداد عدداً فى الأزمنة التالية وتصبح أكثر إفصاحاً وتقدم عدة تفصيلات فى غاية الأهمية. ومع ذلك فإننا لا نعرف دوماً إلا على مقاطع متفرقة لا بد من جهد جهيد لإتمامها والربط فيما بينها؛ وكثيراً ما نكره على الاكتفاء والتوقف عند نقاط قلقة غير أكيدة.

وقامت فى الجنوب العربى قبل الإسلام ممالك أربع : سبأ وقتيان ومعين وحضرموت. وكانت أقدم هذه الممالك وأطولها بقاء مملكة سبأ. وكان شكل الدولة فى بادئ الأمر نيوقراطياً، أى أن إله البلاد كان فى الوقت نفسه ملكها؛ وكان نائبه الدينوى يلقب بالمكرب. وفيما بعد، أى ابتداء من ٤١٠ ق.م. فصاعداً، نجد فى سبأ مملكة دينوية؛ ومع ذلك فقد ظلت الصلة بالدين إلى عهد متأخرة وثيقة جداً. وكان على المملكة السيئة خلال عهد طويل أن تخوض معارك حامية وخاصة مع الدول الأخرى فى الجنوب العربى، وكان الخطر يهدد وجودها أكثر من مرة. ولم تتحقق وحدة مجموع بقاع الجنوب العربى القديمة إلا حوالى ٣٠٠ ميلادية وذلك تحت سيادة ملك واحد هو شمر يهر عرش الثالث. وفى عام ٥٢٥ ميلادى فقدت هذه المملكة استقلالها وخضعت أولاً للسيادة الاثيوبية، وفيما بعد للسيادة الفارسية، إلى أن تم فتح هذا الجزء من شبه الجزيرة العربية أيضاً تحت راية الإسلام فى القرن السابع.

ومع أننا نستطيع أن نحدد نهاية استقلال الجنوب العربى زمنياً، إلا أن وجهات النظر تختلف اختلافاً كبيراً إلى حد ما فيما يتعلق بتحديد التسلسل التاريخى. ويعود هذا بالدرجة الأولى إلى طبيعة النقوش التى كانت - وخاصة فى العهد

تشير عبارة «الجنوب العربى» فى الحقل العلمى إلى جزء صغير نسبياً من شبه الجزيرة العربية، وهو ما يدعى اليوم باليمن وحضرموت. وقد نشأت فى هذه البقاع قبل ظهور النبي محمد بزمان طويل حضارة راقية مازالت شواهدنا - إلى حد ما على الأقل - بادية للعيان حتى اليوم. فهناك خرائب أسوار عظيمة وحصون ومعابد وقنوات للرى تشير جميعها إلى مقدرة تكنولوجية عالية وإحساس فى دقيق جداً كان يتمتع بهما سكان الجنوب العربى القدماء، كما تشير إلى المستوى الذى بلغوه من الثروة والرفاه. ويتحدث عن ذلك الكتاب المقدس والمؤرخون اليونانيون والرومانيون الذين كانوا يطلقون على تلك البقاع اسم «بلاد العرب السعيدة». أما مصدر تلك الثروة فكانت التجارة. إذ كانت السلع القادمة من الشرق، من الهند والصين، والمتجهة إلى مصر وبلاد حوض البحر الأبيض المتوسط، تمر، خاصة فى الأزمنة القديمة، «بطريق البحور» التى كانت تبدأ من مينائى عدن وقنا وتنتهى فى شبه الجزيرة العربية كلها إلى الشمال. واشتهرت تلك الطرق التجارية بهذا الاسم بسبب السلع التى كانت تنتج فى الجنوب العربى نفسه وتصدر بكميات كبيرة كالبخور وغيره من الأفاوية.

ويمكن الإطلاع على الأوضاع السياسية والثقافية للجنوب العربى القديم من النقوش الحجرية البديدة التى انتهت إلينا. فهى الوثائق الكتابية الوحيدة المتبقية من عهد الحضارة الرقيقة القديمة التى يعود أصلها إلى البلاد نفسها بحيث تكون بهذه الصفة أكبر قيمة وأعظم أهمية من جميع ما انتهى إلينا من روايات المؤلفين اليونانيين والرومانيين والعرب المتأخرين. ورض عدد هذه النقوش الكبير - إذ بلغ ما نعرفه منها عدة آلاف - غير أنها لا تغطى صورة خالية من الثغرات عن الدول القديمة فى الجنوب

الأقدم - إما لا تحمل تواريخ إطلاقاً أو مؤرخة حسب أعوام حكم ملوك العصور البارزة دون أن تعرف تواريخها المطلقة على وجه التحديد.

لقد قدمنا للمقالة بهذه المعلومات القليلة لنعطى فكرة تقريبية عن البقاء والحضارة التي تتناولها دراسات الجنوب العربي بالبحث. ولتسما نصيب حاسم في استكشاف البلاد التي دعاها استاذ جامعة جوتنجن ميثائليس في القرن الثامن عشر بحق «إحدى أقرب البلاد»، كما لها نصيب قاطع في حل رموز نقوشها التذكارية وبذلك كشف النقاب عن لغتها وتاريخها وحضارتها؛ لا بل يمكن أن نقول بأن الدراسات السبئية أنشئت هنا كعلم قائم بذاته.

وكان استكشاف الجنوب العربي دوماً ومازال عجايزة جريئة. إذ أن الظروف المناخية وطبيعة الأرض تفرض أقصى المطالب على المسافرين وذلك حتى اليوم رغم استخدام الطائرة والسيارة للتنقل على المسافات. ويضاف إلى ذلك تيبب السكان ورفضهم لكل دخيل أجنبي. كما أن الخلافات الدائمة بين القبائل المختلفة تجعل السفر في غاية الخطورة وتحول دون المضي في اتباع طريق معينة. وإن أهم المناطق التي يمكن أن تعطى أغلب أطراف المعلومات عن الأوضاع القديمة هي بالذات الأمصب بلوغاً للمسافر. وإزاء كل ذلك يزداد إعجابنا بشجاعة وصمود وتضحية الرواد الأوائل في استكشاف الجنوب العربي بوجه خاص. وأول نمسوى بين هؤلاء الرجال الذين لا يهابين المخاطر هــ زيجفريد لانجر Siegfried Langer. ويعود منحه إلى تشيكوسلوفاكيا الحالية التي كانت آنذاك جزءاً من المملكة النموسوية - المجرية. ولد لانجر عام ١٨٥٧ في ميرون Mähren ودرس في فيينا من جملة ما درس اللغات الشرقية وعنى خاصة باللغة العربية. ومكنه وجود بعض العرب السوريين من الترن على التحدث بالعربية أيضاً. ورغم أنه كان يعيش تحت ظرواف خارجية صعبة إلا أنه تمسك بامتداد ومثابرة شديدين بدراسته التي كانت آنذاك لا تبث كبير أمل في النجاح المادى. وفي الثاني والعشرين من حزيران (يونيو) عام ١٨٨١ بدأ رحلته إلى الجنوب العربي. وكان قد حصل على إعانات مادية من عدة جهات بحيث كان حسن العدة من هذه الناحية. وبعد إقامة ستة شهور في سوريا بدأت رحلته الحقيقية خلال شبه الجزيرة العربية. واضطر إلى التخلي عن خطته في بلوغ الجنوب من خلال عسير بسبب ثورة كانت ناشبة في تلك المنطقة. ومضى بالسفينة إلى الحديدة وانتقل من هناك عبر زران

وضف إلى صنعاء، عاصمة اليمن، التي كانت تحت السيطرة التركية آنذاك. وإذا وصل هناك لم تسمح له السلطات التركية بمواصلة سفره داخل البلاد؛ بل أجبر على العودة إلى الحديدة. وهكذا وأصل سفره إلى عدن؛ ومن هناك بعث إلى أوروبا بالرسوم التي أممها حول رحلته حتى تلك المرحلة وينسخ عن نقوش عربية جنوبية استطاع أن يلقها هناك، بحيث أمكن بذلك إنقاذها والحفاظة عليها الباحثين فيها بعد. وعلى أثر ذلك بعين قصير لامت رحلة لانجر الجريئة نهاية فظيمة مؤلمة. إذ بينما كان يحاول اختراق قلب حضرموت متنكراً بزي بدوى، قتله مرافقه من أهل البلاد. وقيل أنهم أطلقوا عليه الرصاص من سلاحه نفسه بينما كان يستحم في أحد الأنهار.

بعد موت زيجفريد لانجر الفجع بعين قليل بدأ نمسوى آخر عمله الاستكشافي في الجنوب العربي، ونعني به إدوارد جلارز E. Glaser. وكان هو أيضاً من أهل تشيكوسلوفاكيا الحالية. وولد في دويتش - رست Deutsch-Rust عام ١٨٥٥ وكان عليه أن يقضى أعوام دراسته، كلابنجر، في حرمان شديد وشظف من العيش. وبعد انهاء دراسته الثانوية التحق أولاً بجامعة براغ، ثم انتسب فيها بعد إلى جامعة فيينا حيث حصل على وظيفة في المرصد. وفي فيينا أهتم كذلك بكثير من الاجتهاد بدراسة اللغة العربية، إذ كان قد عزم منذ سنى المدرسة على أن يصبح رحالة استكشافياً، واختار فيها بعد شبه الجزيرة العربية خاصة هدفاً له. وكان استاذة في العربية اول الأمر فاروموند Wahrmond ثم تلاه داوود هاينرش مولسر David Heinrich Müller. وأيقظ الأخير اهتمام جلارز بالجنوب العربي حيث نجح فيما بعد بأعماله الاستكشافية. ولإعداد خططه على أحسن وجه تمكن توجه إلى مصر وتونس. وعمل هناك معلماً منزلياً ونال في ذلك فرصة إتقان اللغة والعادات العربية تماماً. ومكنته هذه المعارف الدقيقة بالإضافة إلى شجاعته وبراعته الخارقة في معايشرة الناس من بلوغ نجاحاته الفريدة في رحلاته وهي نجاحات لم تقفها، لا بل لم تلبثها، أية رحلات استكشافية في الجنوب العربي حتى يومنا هذا.

وتقع رحلات جلارز إلى الجنوب العربي في الأعوام ما بين ١٨٨٢ و ١٨٩٤. ومن رحلته الأولى التي مولتها فيينا وباريس احضر معه ما يقارب الـ ٢٨٠ نسخة من النقوش مع أربعة نقوش حجرية أصلية طالبت بها الاكاديمية في باريس مقابل ما أسهمت به بتوفير الرحلة. وكان جلارز قد أصيب إصابة شديدة بالجملى بعد وصوله

الحديدية. وحين بلغ صنعاء كان عليه أن يظل هناك عاماً بطوله في انتظار وصول جواز سفر من استانبول. لم يسمح له الحاكم التركي بكونه أن يواصل سفره. ومع مرور الوقت تمكن جلازور من كسب ثقة هذا الرجل بالذات الذي أصبح صديقاً ووعياً له في مناسبات تالية. وقام جلازور من صنعاء بثلاث جولات استكشافية تفحص خلالها خراباب ونسخ ما شاهد فيها من نقوش. وعرض حياته أثناء ذلك عدة مرات للخطر ولكنه تمكن من النجاة في كل مرة من دسائس مرافقيه.

وفي العام التالي بعد عودته، أي في ١٨٨٥، بدأ رحلته الثانية إلى الجنوب العربي. ومول رحلته هذه كلها تقريباً من حسابه الخاص. وهنا أيضاً توجه في بادئ الأمر إلى صنعاء وراح ينقب باحثاً ومستكشفاً المنطقة الممتدة بين صنعاء وعدن. واستطاع هذه المرة أن يجمع عدداً كبيراً جداً من النقوش الحجرية، انتقل جزء منها إلى المتحف البريطاني في لندن وجزءه إلى برلين حيث باع كذلك ٢٥٠ خطوطة عربية. ومن الأرباح التي درتها عليه هذه المواد العلمية تمكن جلازور في أكبر حد من تمويل رحلته الثالثة والتابعة نجاحاً خاصاً.

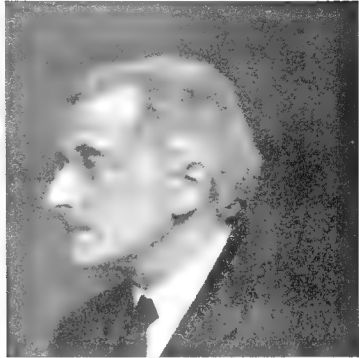
وفي هذه المرة، في تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٨٧، مضى من عدن في رحلة دامت ٤٤ يوماً إلى صنعاء قام فيها بدراسة ورسم ونسخ كل ما بنا له هاماً وشيقاً أثناء الطريق. ولكن هدفه الحقيقي كان العاصمة السبئية القديمة مأرب، التي تقوم على أنقاضها اليوم قرية صغيرة غير هامة، يصعب الوصول إليها كثيراً مع ذلك. ولم يتمكن من قبله إلا الفرنسيان آرنو Arnaud وآليني Halévy من التغلغل إليها. واستطاع جلازور، متكرراً في زى قبعة عرب وبصحبة أصدقاء له من أهل البلاد، أن يبلغ مأرب وأن يجمع هناك خلال ستة أسابيع مواد نفيسة كثيرة. ونسخ عدداً كبيراً من النقوش، منها ما هو مهم جداً، وزار السور البيضى الكبير بالقرب من مأرب، وهو ما يدعى اليوم بمعجم بليس، والذي كان في الماضي أهم معبد لإله القمر والملكمة السبئية، وزار كذلك بقايا الدس المائل الذي كان يتمتع في الماضي بشهرة عالمية مع ما يتصل به من فتوات لرى أحالت في الماضي السهل الممتد على جانبي وادى ذنه إلى أرض خصبة معطاء. ويعتبر وصف ومقاييس هذه المنشآت وكذلك بقية نتائج أبحاث جلازور في مأرب ذات أهمية لا حد لها حتى اليوم، رغم أعمال الحملة الاستكشافية الضخمة التي قامت بها المؤسسة الأمريكية لدراسة الإنسان عام ١٩٥٢. وكان

يوسع جلازور في رحلته الثالثة هذه بالذات أن يقوم بأبحاث وإنجازات أعظم للحقل العلمي لو أنه لم يضطر إلى إنهاؤها قبل الأوان بسبب افتقاره إلى المال، وما لا يفهم حتى اليوم، رغم أنها حقيقة مرة، أن بلاده رفضت أن تقدم له أى عين مالى. أما قصة رحلته إلى مأرب فقد قام مولر وروذوكاناكيس N. Rhodokanakis بشرها حسب مذكراته عام ١٩١٣ («مجموعة ادوارد جلازور ١ : رحلة ادوارد جلازور إلى مأرب»).

وفي بين عام ١٨٩٢ و ١٨٩٤ قام جلازور برحلته الرابعة والأخيرة إلى الجنوب العربي. ومضى هذه المرة أيضاً من عدن إلى صنعاء، ولكنه اتبع في طريقه أكثر غرباً عابراً تنز. وكان وضعه في صنعاء كالمعتل عملياً، إذ إنه لم يستطع مغادرة المدينة بسبب الثورات في جميع أرجاء البلاد. وعند ذلك وجد لنفسه مخرجاً، وهو أنه علم بعض البدون طبع الألبان المقنوشة على نوع معين من الورق بطرقها عليه بحيث تنشأ صورة مطابقة تماماً للأصل. وهكذا انتشر البدو الذين دربه على ذلك في ضواحي المدينة القريبة والتالية بحثاً عن النقوش واحضروا ما يمكن لم يصلها رحالة بعد مواد كثيرة غنية. وبذلك عرفت لأول مرة النقوش القتبانية بوجه خاص. واشترى متحف تاريخ الفن في فيينا ما جمعه جلازور في هذه الرحلة من نقوش حجرية وغير ذلك من الفنايس الأثرية.

مات جلازور عام ١٩٠٨ في ميونخ. ولا يمكن تقدير إنجازاته وعظمته في سبيل العلم كما لم يتفوق عليه في ذلك الحقل أحد بعد. وبفضل ما جمعه من كيات هائلة من النقوش والقطع الأثرية ومعلوماته الطبوغرافية الدقيقة ووصفه المسبب التفصيلي للخرابب الأثرية أمكن لأول مرة إنشاء الدراسات السبئية كعلم قائم بذاته. ولم ينته العمل على ما جمعه حتى اليوم بعد، بل هناك كنوز من الآثار ما زالت تنتظر البحث والدراسة والنشر. أما ما خلفه جلازور من تركة علمية واسعة فقد أشرته أكاديمية العلوم في فيينا.

وكانت «هيئة الجنوب العربي الاستكشافية» التي أوفدها أكاديمية العلوم في فيينا للعمل العلمي التالي الذي قامت به النضا في الجنوب العربي. وكان أعضاء البعثة د. ه. مولر وأ. سيموني O. Šimony وف. كوسمات F. Kosmat وأ. يان A. Jahn وطبيب، بالإضافة إلى الكونت السويدي لاندبرغ Landberg، الذي سرعان ما انفصل عن الآخرين، وسكرتيره ج. ف. بوري G. W. Bury. ومع أن البعثة لم تستطع أن تبلغ هدفها الأصلي، وهو



نيكولاس رودولف ناكيس

الأكاديمي كالم جيفراي. وأدى به عمله الجامعي فيها بعد إلى الانتقال إلى الصين ومن ثم إلى توينجن بألمانيا، حيث يعيش حتى اليوم كاستاذ متقاعد. وتمت رحلته الأولى بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨ وذلك بصحبة ك. راينير C. Rathjens، وانجها فيها من الحديقة إلى صنعاء ومن هنا سعى كل منهما إلى استكشاف جهة مختلفة من المنطقة المجاورة. ومع أن الاهتمام الجغرافي احتل مكان الصدارة، إلا أن علمي الآثار والنقوش الحجرية فازا بمعارف ومكاسب غنية بفضل أبحاث العالمين المتعددة الجوانب، كما يحق لهما أن يشهرا بالقيام بأول خفريات أثرية في الجنوب العربي كان من نتائجها كشف النقاب في حقه عن معبد الإله تألب.

وقام فون فيسيان بالرحلات الثلاث الباقية في الأعوام ١٩٣١ و ١٩٣٩ و ١٩٥٨ جاعلاً حضرموت هدف أبحاثه. واخترق في ذلك مناطق لم تستكشف بعد كما جاء كذلك بنتائج غنية متعددة الوجوه كما في الرحلة الأولى. وكان بصحبة فون فيسيان في هذه الرحلات بالإضافة إلى الهولندي د. فان در مويلن D. van der Meulen وزوجة الدكتورة بيتينا فون فيسيان وهي سيدة من فيينا، والدكتور فون فاسيلفسكي v. Wasielewski. وأ. لايبلاير A. Leidlmair، وهو نمسوي أيضاً.

إن العالم الأثنولوجي ف. دوستال W. Dostal هو في

استكشاف حضرموت، لامتناع السلطات عن إعطائهم ترخيصاً بالدخول، إلا أنها أنجحت نحو جزيرة سوقطره وفيها بعد انتقلت إلى المكلا، على الساحل الشرقي من حضرموت. وأعطى هذا التغير غير المقصود في هدف الرحلة نتائج هامة: فبالإضافة إلى ملاحظات علمية طبيعية وجغرافية سجل ما يدعي بلغات مهرا (المهرية) والشخرية والسوقطرية) وهو عمل بالغ الأهمية نظراً لبدء زوال هذه اللغات المنتشرة في ساحل مهرا وفي الجزر المحيطة. وقام ج. ف. بوري بجمع النقوش العربية الجنوبية تحت رمز SE وها الحرفان الأولان لعبارة «بنة الجنوب العربي» باللغة الألمانية. وقد نشرت جميعها.

وقام فيلهلم هاين Wilhelm Hein كذلك برحلة عام ١٩٠١ جاب فيها كذلك المناطق الشرقية من حضرموت ومكث بضعة شهور في فشن، أهم قرية في بلاد مهرا، وجمع مراجع لغوية (المهرية والحضرية) ومعلومات احصائية واسعة عن سكان فشن واقنع عند عودته رجلاً من حضرموت وآخرين من سوقطرة أن يصطحباه إلى فيينا، حيث قدما أجل الخدمات كمرجع لغوية وسيطة. وبعد فترة طويلة تلت ذلك رحلات ه. فون فيسيان H. v. Wissmann إلى الجنوب العربي. ومع أن فون فيسيان ليس نمسواً بالولادة إلا أنه قضى حياته منذ الطفولة في النمسا، كما أن صلته وثيقة بفينا بفضل بداية عمله



إدوارد جلازر

القديمة وكذلك بأعماله الخاصة بلغات بلاد المهرا أن يبلغ شهرة علمية رفيعة. وفيما يتعلق بالحقل الأخير نذكر كذلك منشورات إ. إيان وف. هاین، وخاصة ما قدمه ماكسميليان بيتر Maximilian Bittner من دراسات تحورية ومعجمية خاصة بالمهريّة والشخريّة والسوقطريّة وكانت مجموعات النصوص التي نشرها العلماء المذكورون القاعدة التي استندت عليها هذه الدراسات. وخلق بيتر بذلك اسماً لا بد لكل عمل قادم في هذا الحقل أن يقوم عليه. كما أن دراساته ذات أهمية كبيرة للعلوم السبئية كمواد مقارنة.

أما أهم تلامذة مولر وأكبر مساعده له فيما بعد فهو نيكولائوس ريدوكاناكيس Nikolaus Rhodokanakis الذي يمكن أن يعتبر بحق كامل المؤسس الحقيقي للدراسات السبئية كعلم مستقل يجب أن يؤخذ بمأخذ الجد. ولد ريدوكاناكيس في الاسكندرية عام ١٨٧٦ وهو من أصل يوناني - وكان أجداده يعيشون في جزيرة خير، واضطروا إلى مغادرتها فراراً من الأتراك - ومنذ نعومة أظفاره تعرض ريدوكاناكيس في النمسا وامضى بقية حياته فيها وشعر بانتمائه الكامل لهذه البلاد. ودرس في بادئ الأمر الحقوق غير أنه سرعان ما انكب على دراسة الاستشراق في جامعة فيينا ثم أصبح استاذاً نظامياً عاماً لمدة طويلة في غراتز حيث توفي في نهاية عام ١٩٤٥. وبعد بضعة

الوقت الحاضر آخر نمسوى زار الجنوب العربي، وعلى وجه التحديد حضرموت. وقام بدراسات تتعلق بتاريخ القبائل وبحوث اثنوغرافية عامة لدى كثير من القبائل القاطنة هناك وعنى في ذلك عناية خاصة بقضايا مراحل البلادة الأولى المبكرة.

وكما يتضح مما أوردناه حتى الآن فقد أسهمت النمسا بنصيب كبير في بحث ودراسة مناطق حضارة الجنوب العربي. ولا يقل عن ذلك ضخامة، إن لم نقل أكثر أهمية وأبعد أثراً، ما قدمه العلماء النمسيون من خدمات وأعمال في تقييم النقوش والمواد التي جمعها الرحالة المستكشفون تقريباً علمياً دقيقاً. ومن الرحالة انفسهم من عمل في هذا الحقل كأعمال جلازر مثلاً، وقد يكون الكثير مما توصل إليه من نتائج باطلا اليوم، أو مشحوناً بالخيال البعيد عن الحقيقة، إلا أنه أصاب في بعض ما توصل إليه بنظرة عبقرية. ولن نقسو بالحكم على جلازر بسبب «شطحاته» وحواشيه التي غالباً ما تبلو على جانب من الغرابة ولا تمت للموضوع بصلة، إذا ما اعتبرنا كثرة تجارب خيبة الأمل المريرة التي مر بها هذا الرجل المثالي الذي كرس كل جهوده وقواه في خدمة الواجب المقدس الضخم الذي اختاره لنفسه.

ومن رواد الدراسات السبئية د. ه. مولر. إذ استطاع بعمله على حل ونشر عدد كبير من نقوش الجنوب العربي

الجزيرة العربية، بحيث أصبح في متناول يدنا مرجع مهم، كذلك بالنسبة لدراسات الجنوب العربي.

وقام أحد تلاميذ رودولف كاكس وهو كارل ملاكر Karl Mlaker بنشر بحث أساسي حول ما يدعى بقوام الرهائن الإلهية في معين توصل فيه الى نتائج هامة في ميدان علم التاريخ، ما زال جزء منها هاماً حتى اليوم رغم جميع التطورات في هذا القطاع بالذات من الأبحاث السبئية. وهو مقنع فيها يقدمه من تفصيلات حول طبيعة ومكانة «الرهائن الإلهية» في الجنوب العربي، وهم، كما يفسرهم، أشخاص رهنا لسلطان تدور قطعت لآله أو لمعبود. وما يوسف له أن العمل المهني كان يستنزف كثيراً من وقت وجهه ملاكر بحيث لم يتمكن من وضع معلوماته التاريخية واللغوية الغنية في خدمة العلم كما كان يرغب. ثم انتزعه الموت قبل أوانه بكثير.

وكان من حسن حظي أيضاً، أن تلمذت على رودولف كاكس. وحتى اطروحي التي تقدمت بها للدكتوراه اختصت بالتفوش الحجرية، ومازال هذا العلم حتى اليوم الميدان الرئيسي الذي أبحث وأعمل فيه. وبعد نشر ما لم ينشر بعد من تفوش بعثة الجنوب العربي المذكورة سابقاً، والعمل على تفوش حجرية أخرى، قمت بتأليف كتاب في قواعد العربية الجنوبية القديمة التي اعتبرتها لا غنى عنها للبحوث السبئية وكذلك للغات السامية المقارنة. وبعد الانتهاء من طبع الكتاب احترقت جميع نسخه تقريباً عام ١٩٤٣ أثناء غارة جوية على لايزرغ، ولكنه أعيد طبعه فيما بعد استناداً إلى إحدى النسخ القليلة التي امكن انقاذها. وكجزء تكليل للكتاب كان قد قرر منذ البداية وضع منتخبات للمطالعة مع مفردات مشروحة وكان على ملاكر أن يقوم بتأليفها. ولكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك، فقررت أن يكون هذا العمل مع ملحق وتصحيح جزئي للقواعد على أساس النصوص الجديدة المكتشفة حديثاً جزءاً من برنامجي القادم.

وبدأت في العمل على القواعد في جراتز وبعد الحصول على إجازة التدريس الجامعي انتهيت في فيينا. ودرست العربية الجنوبية القديمة والآثورية في جامعة فيينا لبضعة أعوام. وكنت أقطع التدريس عدة مرات أثناء هذه المدة واتجه إلى توبنجن لدراسة أهم لغات اثيوبيا السامية على يدي الاستاذ إرنو لينان. وما أنه لم تكن للدرس الجامعي في اثنسا أى امكانيات معيشية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد بقيت في توبنجن، كضيفة في بادئ الأمر، ثم طلبت نقل الاذن بالتدريس إلى هنا ورحلت أحاضر

أبحاث لغوية عربية كرس نفسه بولاء كامل ومثابرة جديدة للدراسات السبئية. وكان يتمتع بموهبة خارقة لذلك. وتمتاز أعماله بنظرة عبقرية تدرك الشيء الجوهرى وبطريقة علمية صارمة. ومن مجموعات تفوش جلازر الوفيرة اختار أصعبها وقام بنشرها ضارباً مثلاً أعلى بأسلوبه العلمي الدقيق. وإذا استعدت لإكتشافات جديدة في التفوش وغيرها من الآثار اليوم تصورياً في بعض وجهات النظر آنذاك، وخاصة فيما يتعلق بعدد من التفاصيل التاريخية التي لم تعد صحيحة - فإن ذلك لا يقلل شيئاً من خدمات رودولف كاكس العلمية الجلية. وقد قام في ميدان الدراسات المعجمية والنحوية كذلك بأنجازات طليعية ناجحة كما فعل كذلك في ميدان دراسة واقع الجنوب العربي. وفي تفسير النصوص المتعلقة بالحقوق العقارية باصطلاحاتها الموجزة الغامضة استعان بدراسته الحقوقية السابقة ومعرفته الجيدة للأوضاع في مصر أثناء عهد البطلمية. وبرجعة وتفسير هذه التفوش السيرة الفهم تمكن رودولف كاكس من رسم صورة حية للاقتصاد العقارى والزراعى وما يتعلق به بأوثق الصلات من ظروف وأوضاع اجتماعية وسياسية عامة كانت سائدة في الجنوب العربي القديم، وهى صورة ما زالت يحتفظ بصحتها حتى يومنا هذا.

وكانسان يتمتع بطليعية قلب كبيرة وبمزاج رقيق شديد الحساسية، إلا أن رودولف كاكس لم يكن ليترك في العلم مجالاً للمهادنة. فهنا كان تجاه نفسه وتجاه زملائه وتلاميذه أشد ما يكون حزمًا وصرامة. وكان قبل أن يقدم مخطوطاً للطبع، يعيد كتابة بعض الصفحات مرتين وثلاثاً، لأنها لم تكن لتجتاز امتحانه السيرى في اليوم التالى، رغم أنها لم تكن تكذب إلا بعد تمحيص وتدقيق طويلين. وليس من السهل قراءة أعمال رودولف كاكس، إذ أن اصطلاحاته واسلوبه التمييزى تكاد تذكر في كثير من الحالات بتفوش الجنوب العربي. ولكن أعماله محكمة دقيقة كهذه أيضاً، وإذا بدلك المرء جهده لدراسها بهايماً وانتباه حقيقيين، لأفاد من ذلك كثيراً.

ومن أغنى الأبحاث السبئية بعدة دراسات كبيرة وعدد كبير من المقالات في المراجع العلمية أيضاً أدولف غرومان Adolf Grohmann فدراسته حول رموز الآلهة والحيوانات الرمزية ما زالت أساساً لبحث ديانة الجنوب العربي القديمة. ومنذ حين قريب نشر العالم الذى بلغ الثمانين من عمره في كتابه «شبه الجزيرة العربية» (المختصر في علم التاريخ القديم ٣/٣) معلوماته الوفيرة عن تاريخ وحضارة شبه



حجر محفور عليه كتابة، من «الين»، مدون عليه اسم شععر ..

الطريقة غير المباشرة تفرض على المرء العمل بكثير من الحذر والتفد الصام إذا ما أراد أن يتجنب ضلال السبيل والتيه في بيضاء الوهم الكاذب. ومن السهل أن تدرك أيضاً أن النتائج التي ستوصل إليها في ذلك غالباً ما تكون أقل من العمل المبلول. ولكن المهمة في حد ذاتها على جانب كبير من السحر وهي تستحق كل جهد، وإني لأرجو أن اتقدم خطوة أخرى إلى الأمام في طريق البحث في دين الجنوب العربي القديم. وقد وجدت صوتاً قيمياً لهذا العمل بالذات في نتائج أبحاث فيسيان التاريخية الجغرافية. فهي تعطي أولاً عرضاً لأماكن عدد كبير من المعابد، وبذلك تمكن من تحديد انتشار الآلهة المختلفة، كما أنها تعطي فكرة، وذلك بوجه عام على الأقل، عن التطور التاريخي للدين.

وإلى جانب الاهتمام الذي امتد عبر عدة اعوام بدراسة قضايا الدين العربي الجنوبي القديم، فإن القطاع الغوي من الدراسات السبئية ظلت وما تزال شغلي الشاغل. إذ على هذا الأساس وحده يمكن القيام بعمل مثمر في حقول البحث الأخرى. وهذا هو مبدئي كذلك بالنسبة للتدريس الجامعي، وإني لأرجو بذلك أن أواصل التراث النحوي الطيب الثابت في الأبحاث السبئية وأن أسلمه كذلك إلى أيدي الجيل الصاعد.

في أثناء إقامتي التي دامت عدة اعوام في تونينج،

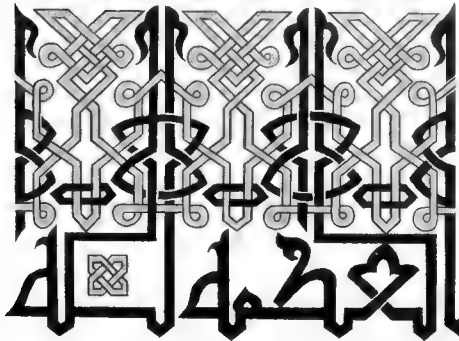
في حقلي الاختصاصي في إطار قسم الدراسات الشرقية في الجامعة، إلى أن استديعت عام ١٩٦٤ إلى جراتز لاحتلال مقعد الدراسات الشرقية الذي خلا هناك. وفي تونينج بدأت بتكليف من أكاديمية العلوم النموية بنشر ما لم ينشر بعد من مخلفات جلازر العلمية، وهو عمل مازال مستمراً وسيستغرق بعض الوقت أيضاً. وفوق ذلك فقد أوليت اهتماماً شديداً بأديان ما قبل الاسلام في شبه الجزيرة العربية، حيث تركز اهتمامي بالدرجة الأولى على الجنوب العربي. وبين الآلاف العديدة من النقوش العربية الجنوبية لا يوجد نص واحد يعالج اموراً دينية بالذات، كأن يحتوي مثلاً على اساطير أو مراسيم دينية أو تراويل. ويبدو هذا أكثر غرابة عندما تكشف النصوص من الجهة الأخرى بوضوح عن مدى الاهمية المركزية التي كان يتمتع بها الدين في الحياة العامة والخاصة. ومما تقدمه النقوش من مادة للدراسة للدين القديم إلى جانب بضعة نقاط انطلاق قليلة نسبياً، أسماء الآلهة بالدرجة الأولى. وفي هذا العدد الغفير من الأسماء كانت المهمة الرئيسية التي تتطلب الحل: فرض نظام معين لهذه الأسماء، وإدراك كل من الصور الإلهية الكثيرة على اختلاف اشكال ظهورها، والتي يحمل كل منها اسماً خاصاً، وأخيراً محاولة معرفة شيء عن طبيعة ووظيفة المسمى من الاسم نفسه. ومن البديهي طبعاً أن مثل هذه

وعوناً لا غنى عنهما، والذي يعتبر تطويراً حاسماً للبحوث السبئية، فقد كرس فون فيسمان نفسه كذلك لعدد من البحوث الهامة الأخرى في هذا العلم، وإننا نلجأ أن يزيد الدراسات السبئية غنى بأعمال كثيرة أخرى.

من هذا العرض يتضح بما لا يقبل الشك أن الزعم الذي تقدمنا به في بداية المقال حين قلنا بأن انفسا أسهمت في استكشاف ودراسة الجنوب العربي من كل ناحية بنصيب حاسم، إنما هو قول برزناه وأثبتنا صحته كاملاً وبالتمام. وفي ذلك لا يجوز أن ننسى خدمات وأعمال العلماء الآخرين ولا أن نقلل من شأنها. أما السبب في عدم ذكر اسمائهم وتقدير أعمالهم هنا فليس أكثر من أن موضوع هذا المقال اقتصر على الأبحاث النمسية للجنوب العربي دون غيرها.

اتاحت لي الفرصة عدة مرات للعمل في تعاون مشرم مع فون فيسمان، كان من نتاجه أيضاً اشتراكنا في تأليف ونشر كتاب : «أبحاث حول الجغرافية التاريخية للجنوب العربي قبل الإسلام». وإلى جانب ذلك قام فون فيسمان برسم خريطة الحفنة بتصديري مجموعة من النقوش من مخططات جلازر (مجموعة ادوارد جلازر-٢٤). ومن عمل كان مقررًا في الأصل كتعليق على هذه الخريطة فقط نشأ أخيراً أهم كتاب في الأبحاث السبئية لفون فيسمان وهو : «مجموعة ادوارد جلازر-٣ : حول تاريخ وجغرافية الجنوب العربي القديم». وفي هذا الكتاب الفصل الشامل لا يظهر فون فيسمان كجغرافي ومؤرخ متبحر في العلم غنى في الأفكار فحسب، بل إنه خاض بطريقة تثير الدهشة مسائل الدراسات السبئية نفسها على اختلاف أنواعها. وإلى جانب هذا الكتاب الذي أصبح مرجعاً

ترجمة : محمد علي حشيشو



القصص الخرافية الميرانية في مصر القديمة

بقلم امار برونر- تراوت

من كتاب : Altägyptische Märchen, Übertragen und bearbeitet von Emma Brunner-Traut. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf Köln 1963.

وسرى كيف أن جيشاً من القتران يقتحم حصناً للقطط، وستقابل مبارزات انفرادية بين الفريقين المتنازعين وسنعرف كيف ستكون الحرب سجلاً بين الطرفين فتارة تخفض القطط وثارة القتران.

تظهر الحيوانات في ذلك معدة على شاكلة البشر، ويبدو قائد الجيش في وقفته وهيبته شبيهاً بفرعون. وغالباً ما تظهر علاقة الحيوانات فيما بينها رأساً على عقب. فتخدم القطط القتران، أو تأتمر القريد وأبناء آوى بأمرها وتقف بين أيدلبها خاضعة. فتؤمن للحوان القارض الصغير الطعام والشراب، وتحمش له شعره، وترتبط شريطاً حول عنقه، وتقدم له أدوات التبرج والمرآة، ليتأكد من أن زيتته قد تمت على خير ما يرام. ويتم المربيات الحيوانية بطفل الفأرة، بينما يقدم تمساح للفأرة السيدة مقطوعة موسيقية على العود. وترب العناب عن خضوعها بتقديم الزهور، أو بهز المراوح لتبريد الهواء لها. والخلاصة أنه كانت تقدم للفأر كل اللحامات التي تقدم لسيد عظيم. ويقدم الإعبتر نفسه في مرة أخرى لتعلب، والقرود وكذلك للكلب.

وإذا لعبت الفأرة دور السيدة، والقطعة بمخضوع دور الخادمة، تصرف الكلب بتدين كلى أو حتى بفاق. ويقابلنا على السلم المؤدى إلى المعبد وعلى كتفيه عب من العناب والمبات والقرابين، أو في الصلاة وأحياناً كذلك أثناء العمل. وتقدم العنزة أو القطط أو البقرة أو الحمار الضحايا أمام الآلهة الحيوانية، بينما يقيم شعب إبناء آوى موكباً بكامله على الأقدام.

وحيوانات القصص الخرافية معلومون بارعون بحق في الموسيقى. فهم يمجيدون الزوف بأصابعهم على القيثارة والأرض والعود والزمزام والصنوج والعصى المشحشة وكثيراً ما ينفون ملء حناجرهم أو يهزون في رقص مرح. ويتفوق الجدى والقرود على الجميع في البراعة في الرقص، كما أن الفرقة الموسيقية مؤلفة من حمار وقرود وتعلب وعنزة وأسد وتمساح. وتقتدي الحيوانات في العادة بألة أو اثنين، وإن

إن أغلب القصص الخرافية الحيوانية التي تزخر بها كتبنا المتزلية عريقة في القدم. فنها ما تداوله الألسن طيلة خمسة آلاف عام. وقبل هذا الزمن كان يسردها سكان وادى النيل، ولكنهم كانوا يقصونها فقط ولا يدونونها. ولذا نفتقد إلى نصوصها الأصلية. ولم ترفع إلى المستوى الأدبي وترسم على ورق البردى إلا فيما بعد. وعلى أى حال فلدينا علم بالقصص القديمة أيضاً، وذلك بواسطة عدد لا يكاد يحصر من الصور والرسوم.

وهناك ثلاث مجموعات كبيرة من أوراق البردى تحتوي على قصص خرافية في لندن وتورينو والقاهرة فقط، تحفظ بالصور عدداً كبيراً من الأساطير الحيوانية وتشبه في ذلك الصحائف الوسيطة المصورة. ولكن هذه الصور لا تعبر إلا عن منظر منفردة سجلها الكتبة القدامى، ويظل نمراً واجبنا نحن أن نستنتج مجرى القصة بأنفسنا. وقد رسمت حيوانات قصصية على الأختام أيضاً، لا بل وكذلك على لوحة ملكية للزينة والتبرج، بينما نشاهدها كذلك في أدوات لعب الأطفال، وحتى فوق جدران المعابد أو على رؤوس الأعمدة المتآخرة العهد بحيث تمتع هذه القصص الخرافية بوجود حقي. وأخيراً دخلت حيوانات القصص الخرافية كثر الكتابة الميرغرافية.

وأكثر ما يسرد هذه القصص قطع الأوسراكا المصرية القديمة، والأوسراكا هي شظايا متناثرة من الجبل الكلسي تنتشر عند السفوح، أو شظايا فخارية من أباريق أو جرار منهمة. وكان الملعون الحرفيون الذين دهنوا جدران القبور يستخدمون الشظايا المنتشرة في تناول أيديهم ليسجلوا عليها في ساعات فراغهم كل ما كان يخطر على بالهم من ملح وطرائف، بحيث خلقوا لنا عدة موضوعات من الحكايات الخرافية الحيوانية. وغالباً ما تكون هذه الشظايا المصورة قد انقطعت من سفوح تلال القنارات، أى أنها بقية مختارة مما هو موجود في الأصل، ولكنها ثبتت لنا إلى أى حد كانت هذه الحكايات الفكاهة مرغوبة وشائعة الانتشار.

وسنقرأ عليكم قصة مفصلة عن الصراع بين القطط والقتران،

بدا القرد شيطانا حقيقيا. إذ لم يحافظ على عائلته دوما على العادات المألوفة، بحيث يتجاسر في منها على التصغير فوق برائه عند غناء القيثارة، بينما يقف آخر على يديه أمام القيثارة. ويعمل حيوان ذو حافر بكل وقار كقائد للفرقة.

ويعرف القرد كذلك كيف يقضى وقته باستمتاع : فهو يحب لعبة الشطرنج كثيرا. كما أن الأسد والجدى يجتازان بالشطرنج ذكاءهما. ولا يشبه الحيوانات الإنسان في أوقات اللهو والرقص، وفي المعبد وفي الحرب فصحب، وأما في العمل اليوى كذلك.

في عالمها يوجد رعاة وبستانيون وطهاة وصانعو جعة وقضاة ومشرفون ومزارعون، كما تقتضى الحياة العملية. وفي ذلك نجد العلاقة بين الرعاة والقطعان كذلك رأسا على عقب: فالتلعب أو القطة يجيمان الأوز، كما يثبت القرد جدارته كراح للأوز، أو نرى التلعب يرمى الماعز في الحقل. ويعرف الرعاة — باستثناء القطط — هل القصبة ويؤمنون ما يلزم من غذاء بكيس للزاد وإبريق للماء.

وعندما يسقى القرد بستانا، يجلس ابنه على كتفيه، ويستخدم في ذلك جرلا. ويعمل ابن آوى ذلك أيضا عندما ينقل الماء لبقرة إلى مذودها، ويعجب فرس النيل بنفسه كصانع للجمعة ويوظف خنزيرا كمساعد له. ويخدم الرمح وابن آوى والقطة في المطبخ والقاعة بينما يحتفظ الأسد دوما بمركزه كسيد. ومما يثير السخرية ويحث على الاستغراب تبادل الأدوار، عندما يتسلق طائر سنونو السلم صاعدا إلى شجرة، بينما يتأرجح فرس النيل بين الأغصان ليجمع الفواكه ويغلا بها جيبه.

ومن جد الحياة نرى صورا نصف عقوبة تنفذ، وتظهر زملاء آخرين يصرخون وقد شلدت أيديهم وجروا وهم يحملون كل ما يملكون على رؤوسهم إلى السجن. ويبدو الغزال شديد القسوة في معاملته لهم، ونحن نعلم أن المصريين كانوا يرون في هذا الحيوان شرًا كثيرا لأنه لم يكن بالوسع ترويضه.

ولكن الأسر لم يكن لينتهى عند ذلك. فكثيرا ما كانت الحيوانات تتناقش حول قضية متنازع عليها. فيبدو كلب صغير يحاول المصالحة بين ضبعين غاضبين وكليين آخرين، وأضما برثته على فم أحد الضبعين. وفي صورة أخرى ينازع الضبع تمساحا على سمكة.

ويمكننا هنا ذكر الكثير عما يجري بين الحيوانات، وما يدب منها وما يفر، وأكثر ما يمكن سرده عن القرد الذى يقف كل فن وأصجوبة. فسواء أكان يقود عربة، أم يجذف

قاربا، سواء أكان يتدرب على المصارعة، أم يسير وعلى ظهره كيس أو في يده سلة، كان يبدو في كل ذلك على أكل وجه وأفضل هيئة.

إن المراسم الملكية حول مهد الطفولة والسلام الفردوسى بين الحيوانات اللبودة في العداة تنفع بالخيال الاسطورى بقدر ما يتسم به بعدها عن الطبيعة من فكاهة. كان الخيال الشعبى الخفى منهمكا في حبك القصص التى تملأ جميع أبعاد التجربة والحياة الانسانيين. وإذ اعتاد المصرى عشرة الحيوانات من عالم أكلته، فقد خلق هنا عالما سفليا أفاض فيه من الفكر، كل ما لم يجد له متسعاً في عالم الحقيقة أو في العالم الأسسمى. ونستطيع أن نفترض أنه كان يحتم قصصه هنا وهناك يعزى أو موعظة، بحيث كان يضعها في قالب الاسطورة التعليمية.

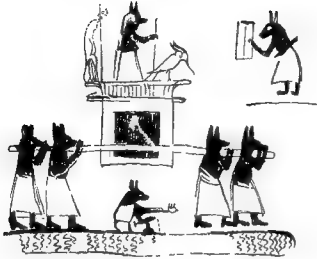
ولكن هذا العالم السفلى كون قائم بذاته، وتبدو أدوار الحيوانات موزعة توزيعاً منتظما. وأخذت صفاتها وطبائعها من أبطال العالم البشرى، ويتوقف أمر ارتدائها ملابس أم عدم ذلك على مكانتها. والحيوانات جميعها تقطن ارض مصر التاريخية، وعلى عكس ذلك فإن جميع الحيوانات تظهر على مسرح الشايطير تقريبا ما عدا الحمل والأفعى، وتفسر ذلك يمكن من خلال صدفة التراث المتعاقب الذى بلغنا من مصر القديمة.

ثم ينتهى التمثيل على المسرح الصغير بعد أن تعرض أمام اعينتنا جميع أشكال الوجود البدائية والمهن الأصلية عموماً وخصوصاً. ومن الصور ما تفعل فيها مفعولا درامياً. ونكون في هذه الأثناء قد حاولنا عبثاً أن نترقى السم إلى ما يتبادله الحيوانات فيها بينها من جد الحياة ومساخرها، فيصبح من واجبنا نحن أن نعيد تركيب قصصها أو أن نحاول تحسسها بعد موتها في عصور وأماكن أخرى.

إن المركب الحيوانى فريد من نوعه. إذ يحمل أربعة كهنة من أبناء آوى بعضى على اكتافهم محملا تمثاليا أقيم عليه نصب معبودهم الالهى، وهو تمثال ابن آوى المقدس وفي يده عصا. وعلى خلقه رسمه الالهى، ووقف أمامه طائر المهدد.

وعلى خط قائم بذاته يبدو كاهن وهو يتراجع أمام المركب ويقرأ من لفافة ورق البردى الطقوس الدينية؛ وينحن آخر في الطريق، وهو يبخر ويرش الأرض بسائل من وعاء في يده. ويتحرك المركب عبر قناة، وربما عبر نهر النيل نفسه. ويحتفل اله أبناء آوى بعيدة ويحمل من جوقة إلى أخرى، أو يعرض على عالم الحيوان لينطق بالوحى الالهى أو يوزع البركات أو يتلقى آيات الالهة والخضوع.

وكما يتحدث في أى مركب في عالم الإنسان تماماً تم مراسم



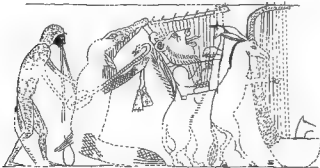
مركب حيوانى : اربعة كهنة من ابناء آوى.

البردى، أو تصور على الاستراليا أو كانت تنحت بأشكال صغيرة بارزة، وظهرت على طبق التلجج في بداية التاريخ في نهاية الألف الرابع قبل الميلاد، وكذلك على الأختام الاسطونية وأختام الجمل، واتخذت لبنا للأطفال أو بدت فوق جدران المعابد في الحواشي المنحوتة البارزة، وعلى رؤوس الأعمدة، وظلت تقلد حتى العصر اليوناني الروماني. ويقول آنيكار الحكيم في نصائجه: «لركان للبيت أن يبنى بالصوت المرتفع، لئلا الحمار يبيت في يوم واحد» ولكن القرد والتيس يطلان أربع راقصين. ولو شاهدنا فوق رؤوس أعمدتنا الرومانية أو على كراسي الحلقات الدينية قارع صاج كهولاء مخنث في احد الرسوم، فقد قطع رحلة وطويلة عبر البحر الأبيض المتوسط. والأسد والتيس يلعبان الشطرنج، ويجلس الأسد فوق بحري بينما يعتلى التيس كرسي طي، وقد وضعت طاولة بين الاثنين مد فوقها اللوح مع أحجار اللعب. وزرى كلاً منهما وهو يسحب هيكلاً، بينما نشاهد الأسد وهو يتكلم، ولعله يضحك. ولانعلم أيّاً من لعبات اللوح المصرية الكثيرة اختار السيدان، ولكن المؤكد أن أمامها حجارة

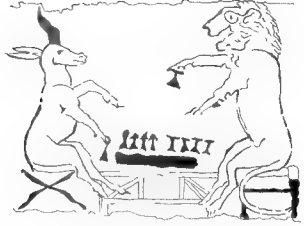
العبادة هذه؛ ولا يكتفى أن نفهمها كشبيهه ساخر. فهناك بشر أكثر تدنيّاً بين الحيوانات. والكلب بوجه خاص يبدو شديد التدين والورع، ولكن البقرة والمقطعة أيضاً تقدمان الضحايا للحمار، وفي مرة أخرى تقف القطعة والعزّة في صلاة خاشعتين أمام غار. وفي كل هذه الحالات تبدو جميعها متحيلة بباب الرقار. وتتصرف الحيوانات فوق مسرح هذه القصص الخرافية كما يفعل البشر في العالم الكبير.

ويحبب موسيقو مدينة برمين البلاد طولاً وعرضاً. فيجتمع الحمار والأسد والتمساح والقرد ويشكلون فرقة غناء متجولة بسبب ملهم زئابة حياتهم الحيوانية. ويعزف الحمار على القيثارة الكبيرة التي زين بحروفها الصوفى برأس حيوانى. أما الأسد فراح يزار اغنيته على لحن القيثارة الصغيرة التي زينت اطرافها بأشكال حيوانية. ويدق التمساح بكل جد على العود الذى ينتهى عنقه الطويل برأس بطة منحن، بينما راح القرد ينفخ في المزمار المزودج.

ولاشك أن قصص الحيوانات العازقة على الآلات الموسيقية كانت كثيرة التداول في مصر القديمة، وكانت ترسم على



فرقة غناء تقسم حماراً وأسداً وتمساحاً وقرداً.



الأسد والذئب يلعبان الشطرنج.

كيسا للزاد على كفه بعضاً، بينما ينفخ عازفاً لحنه على مزمار مزدوج. وفوق العزرات الأربع المختلفة القرون يسير جدى صغير، وقد ضم في الوسط بعناية ورأفة. وتنعكس الصورة علاقة الحيوانات فيما بينها، إذ ليس من الطبيعة في شئ أن ترغب الغالبات في رعاية الماعز، أو أن تتنجس في فرض سيادتها عليها. إن خصب الخيال الفكاهي يخلق سلاماً حيوانياً فردوسياً، تماماً كما يسود في جنة المأفونين.

وهناك عدة أوراق بردى وعدد كبير من قطع الأوستراكا تقدم أحب موضوع قصصي خرافي كما يبدو: موضوع القطعة التي ترمى الأوز. وفي هذه الصورة المرسومة على شظية فخارية من طيبة تسير القطعة الرابعة بشعور قوي بالواجب خلف قطيعها، وتبدو حاملة عصا الرعوية وعلى كتفها قضيب حملت بطرفة الزاد وبطرفه الآخر جرة ماء، وتسير متجهة إلى المروج، وتسير الأوزات المؤكولة بها في صفين على خططين، الواحد فوق الآخر، بينما يدرج فرخ الأوز قريباً من قدمها.

وفي صورة موازية تحمل القطعة الحيوان الصغير بمحان على يدها. ويبلغ قلب العالم حداً من التطرف بحيث تظهر أوزة وهي تهجم على القطعة وترميها أرضاً، وتصب قطرة

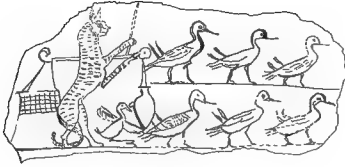
مختلف بعضها عن البعض الآخر بشكل واضح، حجارة «سوداء» وأخرى «بيضاء» ولكل منها خمسة. ويبدو أشكال حجارتهما كما هو الحال لدى وجهاء القوم من الماعز؛ أما اللوح المكون من خشب الأبنوس والمليس بالذهب فيشكل غطاء صندوق توضع فيه حجارة اللعب بعد الانتهاء من الجولات. ويستفح فيما بعد من سيكون آخر الضاحكين، إذ رغم جلسة الأسد الملكية فليس من الضروري أن يكون هو الفائز في النهاية، ومع ذلك فإن هذا اللقاء السلمي بين حيوانين متنافرين يحكم الطبيعة هو صورة من صور العالم المطلوب.

ولكن مصر القديمة تعرف كذلك زملاء لعب متآخين. فهناك صورة لقردين يجلسان متقابلين أمام لوحة اللعب. وإلى جانب المائدة بقرص قرود صغير تضع أمه يدها بمحان على رأسه. وعلى قطعة أوستراكين نرى صورة قرود يلعب بينما يسمعه في ذيله عقرب حيث كان قد تسلل إليه. ولمله أخطأ في اللعب فاستحق العقاب.

نجد منظر الرعاة هذا إلى جانب عدة موضوعات محبة في القصص الخرافية على الطبق المصور نفسه. يرضى ثعلبان قطيعاً من الماعز. ويعمل القائد في يده عصا الرعاة وعلى كفه كيس الطعام، أما ثعلب المؤخرة فيحمل كذلك



ثعلبان يريان قطيعاً من الماعز.



القطة ترى الإرذ.

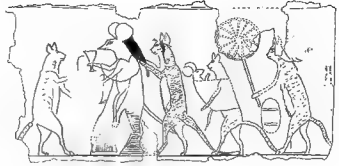
زمن نشوئنا منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة عام. في قصص اوراق البردى في تورينو حفظ الدليل الشيق على روح الفكاهة المصرية القديمة بحيث يظهر فوق الصفحة المصورة مع أمثلة أخرى على العالم المقلوب المعكوس: فنشاهد طائر سنونو يصعد سلماً درجة فدرجة إلى شجرة طار واختبأ فيها فرس النيل. ويبدو أن ذا الكرش الكبير علق كيسه في أعلى الشجرة يجمع فيه ما يقطف من التين، وإذا به يسمع وقع أقدام الزائر الخفيف السير. فمن منا لا يذكره هذا التبديل في الأديان بالقول السائر في مكلنبورغ: «البقرة، التي تضطجع في عش السنونو ومن منا لا يرغب بعد ذلك في فك سبائل هذه القصة الخيالية بكثير من المتعة والسرور.

وما يلائم فرس النيل أكثر من قطف التين في الشجرة عصر المهرسة خلال المصفاة في جرة البجعة. وتساعد في ذلك خنزيرة أم، وتبدو وقد احضرت الحجر الثانية قصعة فيها هريس شعر جديد. ولكنها لا تظهر شديدة الاهتمام

صديقة على رأس القطعة الملقاة ماء لإساعفها. وتزيد الألوان البهية من سحر هذه الصورة الجميلة. ويلعب الثعلب في القصص الخرافية المصرية كثيراً دور الموسيقى، بينما يعتبر التيس راقصاً بارعاً. وكثيراً ما تظهرهما اوراق البردى والقطع المصورة الفخارية سوية، وكذلك مجموعات كبيرة وكذلك مع قائد موسيقى من بنى الحيوان. وعلى هذه الشظية من طيبة يبدو الثعلب وهو يعزف على آتله الخبية، المزمار المزدوج. ويحمل على كتفه كيساً للزاد وربما كذلك قرية ماء. ويقفز الجملدى أمامه قفزات مضحكة، ومن يدري، لعله طلب الرقص كآخر أمنية له، لكي يجتذب الرفاق لنجدهته بواسطة ألحان مزمار صاحبه، لأن الثعلب هدده بالموت. إن قصة الاثنين هذه قديمة، وقد رويت في نهاية الألف الرابع قبل المسيح في مصر ولاشك أنه زيد عليها زوائد كثيرة. ولم يتخل الخيال هنا أبصاً عن البهجة لزاء العالم المقلوب رأساً على عقب. إن البهجة التي تثيرها فكرة هذا الرسم اليوم لاتقل عنها



الثعلب يلعب التاي والتيس يرقص.



سيدة القنران بينما تزين قطة لها شعرا.

تكوين قصة خرافية حيوانية مصرية قديمة بفضل الصور المتوفرة بين أيدينا: ونعني بها قصة حرب القطط والقنران. وقد استمرت الآثار المجازية لهذه الخرافة من القرن الرابع عشر قبل الميلاد إلى القرن الثامن الميلادي إلى حد من الكثرة والبلاغة بحيث لا يصعب أن ندرك كيف تسربت إلى نصوص لم تبق حية في مصر حتى اليوم فحسب، وأما انتقلت من مصر كذلك إلى عدة أقطار مجاورة دونت فيها.

ومن الصور نتيبن عدة مراحل للقصة: القنران تهجم على قطة للقطط، ويتشابك الفريقان عدة مرات في معارك متفرقة، وتضع قطة يغلب الظن أنها خادمة لقائد جيش القنران، ولكن القنران — كما تقتضي سنة الطبيعة — يخضعون في النهاية لقائد القطط المنتصر. ومن مرحلة العالم المقلوب تربنا الصور قطعاً في خدمة القنران، بينما تربنا صور أخرى اعتقال قطة ونفيها للخدمة في المطبخ. ولكن نصر القنران هذا كان مؤقتاً فقط.

القط والفأر يتارزان. ويرتدى كل منهما في يديه قفاز الملاكات ويهجم على الآخر. وفوقها يخلق النسركحيم في النزاع وفي غلبه سعف النخيل. بهذا، وبصور مماثلة أخرى، يهيا اللأثر.

بعملها؛ بل لأنها تلتفت نحو طفلها الذي تحمله مربية من فصيلة الثعالب بلقة قماش على صدرها. لعله حان وقت إرضاعه.

ويندرجدا أن تدخل حيوانات القصص الخرافية عالم البشر. ولكن صبيّاً نوبياً عارياً، ونعلم أنه طفل من ضفيرة الجانبيه، يركع على الأرض ويرفع يديه طالبا الرحمة والعفو. إذ أن قطاً جلداً بهوى عليه بالسوط. ويتم هذا العقاب الرسمي أمام الحكمة العليا، أمام الفأر. ويبدو الفأر وقد نهض عن مقعده ليشاهد تنفيذ الحكم ووقف على المنصة متكئاً على عصا تسبغ عليه علامم الوقار.

إن هذه الصورة الظاهرة على إحدى الشطاي أيضاً ليست فريدة، بل تظهر على قطعة أسترأكون مع تغيير في الموضوع. إذ تماكب قطة هناك أمام الفأر ويتزل نوبى العقاب عليها بضربات من عصا. وفيها عدا ذلك تعقد الحيوانات محاكها فيا بينها، فتقيد وتقاد أو تماكب؛ وقلا ينجو أحد.

حرب القطط والقنران

بينما نجد الصور القصصية وقد انتقلت إلينا جميعاً دون نصوص لها، فقد أمكننا إلى حد كبير من الاحتمال أن نعيد



يهد من القنران يرفع راية يضاء يطلون الصلح.



سيدة الفئران لشرب الخمر، بينما تزينها قطة خادمة.

سيدة الفئران تتمتع بمركزها الظافر. وإذ تعتلى عرش الميدان، وترتدى ثوباً طويلاً أبيض متعدد الثنايا، وتمسك بيدها منديلاً وأزهاراً، زاهياً ترشف الخمر بمصاصة طويلة من جرة وضعتها قطة خادمة على ركيزة وراحت تعيد إملأها من كأس آخر. ويرافق قط صغير الخادمة التي اتخذ ذيلها وضماً يدل على الخضوع. وتقوم قطة وصيفة أخرى بتثبيت عقد سيدتها، بينما تلعب بطة صغيرة دور الحيوان المدلل.

وقال امرئ القفا: «استمع لى ما أقول جيداً»: عندما تقترب منى، فستخدمك جميع القطط، حالما تمثل أماً».

ويحيط بالسيدة القارة خدم طبعين ماهرون أثناء زينتها. وتجلس صاحبة العصمة وفى مقعد طويل وقد ارتدت ثوباً فاخراً كثير الثنايا. وتقدم لها قطة وصيفة كأساً من الخمر، بينما تزين أخرى شعرها. وتحضر مربية الأطفال الرضيع فى حمل قفاشى إلى أمه، بينما تهتم خادمة أخرى بأمر تجديد الهواء وتلطيفه بهزا مروحة من سعف النخيل.

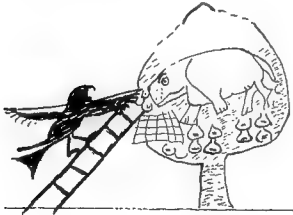
«ولكن يا سيد الأغنياء، لا يجئدى هنا الهواء».

ترجمة: محمد على حشيشو

جيش من الفئران يقتحم قلعة للقطط. ويقف قائد الجيش على طراز فراغة المصريين القدماء فوق عربة الحرب ويلقى بسهمه فى وجه العدو. وشدت كلاب أمام العربية، بينما تتقاطع على جسمها جعبتان. وتهجم الكلاب المشدودة وهي تعوى فى وجه العدو، الذى يبلى الأدبار فرعاً وخوفاً. ويتبارز جنديان من الفئران مع قطة بالسهم، بينما بهجم حملة الدرع على الحصن. ويتسلق فأر درجات السلم، بينما يحاول آخر تحطيم السور. وعلى أسوار القلعة ترفع القطط، مستعدة للتسليم، أيديها عاليًا طالبة الرحمة والعفو.

وبينما تمضى المعركة فى استعارها ويبدو جيش الفئران على وشك الانتصار وإذا بظهور الجن يتقلب على المنتصرين.

ثم يتقدم وفد مؤلف من ثلاثة أبطال من الفئران ويقترب من قائد القطط الظافر. ويتقدم الفئران راغمين الراية البيضاء وفى أيديهم أطباقهم وأكياسهم وعصاهم ونيزهم، وإرجلهم تتحرك إلى الخلف بدلاً من الأمام فرعاً، ثم يملنون أمام السيد البطائش استعدادهم للصالح. فعسى أن تقبل عطايهم وتجاوزى بالعفو والرحمة.



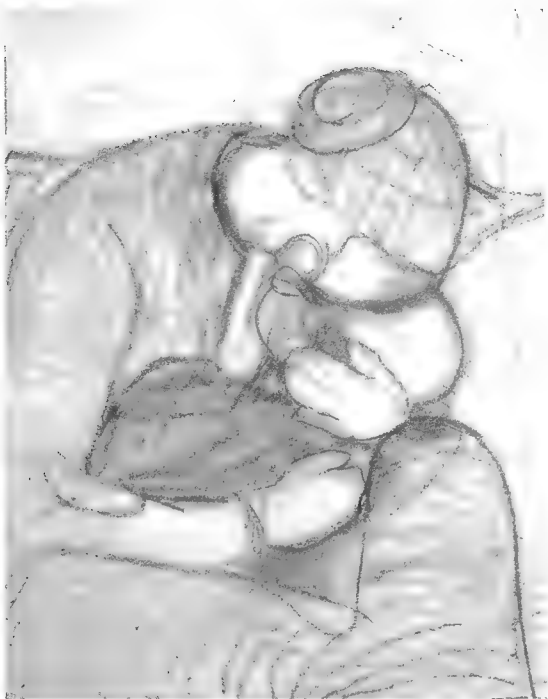
فرس النيل جانسا فى شجرة، والسنوسو يصعد سلماً ليصل إليه.

باولا مودرزون - بيكر

اشهر رسامة المائيلة بقلم سوسن علي

غير أن «باولا بيكر مودرزون» لم تخبر في حياتها مجرد لغة من مجدها الفني الذي تمتع به الآن. بل أنه لم يتح لها أن تباع من جميع ما أنتجت من لوحات أكثر من واحدة خلال عمرها بأكله، وهي التي كانت مفلسة على الدوام، تقترض المال من أوبها وزوجها بغية شئ واحد: أن تحقق لنزعها الفنية ما أمكن من الحرية. أما أولئك الذين ناصبوا العداء في حياتها فقد اغتصوا من بيع لوحاتهم. وعندما عرضت على مواطنيها في مدينة برلين عام ١٨٩٩ بعض «دراساتها»، التي لم تكد أن تفصح بعد عن الثورة الجديده المميزة لأعمالها الأساسية، قابلها النقد بسخرية مريرة. وما عبر النقاد بصفتهم حلة وإرهاصة اللئيق السلم سوى عما كان يدور في خفايا الآخرين. والمعجب أن هؤلاء النقاد أنفسهم هم الذين عادوا واكتشفوا في الرسامة موهبة رفيعة وقيا فنية أصيلة، ولكن بعد أن فاقت روحها. أما طيلة حياتها فقد عزلتها موجه النقد العارم عن بيتها، بل حتى عن أقرب المقربين إليها. وعندما وإقنا منيتها كانت لاتزال نكرة بالقياس إلى زوجها الرسام، الذي كان من أبرز الأعضاء في جماعة الفنانين المقيمة «فوريشيده» تلك القرية الرطبة القريبة من برلين. وكان بعلمها — شأنه في ذلك شأن أصحابه — يشيع ذوق العصر برومانسيته ومناظر المستنقعات والمراحي والفلاحين. ولعل هؤلاء الرسامين لم يفتقدوا إلى الحب، يسفون على ما يصورون، وإنما الخطير في هذا الحب أنه جعلهم يصبغون أحاسيسهم الذاتية على ما يرون، وبهذا تتلاشى قدرتهم على فهم واستيعاب خصائص الموضوعات في حد ذاتها. وهكذا لم تعرف قرية الفنانين — «فوريشيده» — سوى «باولا بيكر مودرزون» التي كان لها مجال السبق والمبادرة في الانجذاب نحو الموضوعية الفنية. وهي بذلك لا تتميز فقط — كما ينبت — عن أهل الفن في قريتها، وإنما أيضا من معظم

عندما اغتالها الموت لم يكن عمرها قد تجاوز الواحدة والثلاثين. كان ذلك منذ ستين عاما في العشرين من نوفمبر عام سبع وتسعائة وألف. ولطالما كانت تلهب بوبياتها ورسائلها باحساس دفين راح يراودها بأنها لن تعمّر طويلا: «إني أعلم أن حياتي لن تطول. ولكن هل يبعث هذا على الحزن والأسى؟ أليكون العيد أجمل لأنه يلموم أكثر؟» كانت الرسامة «باولا بيكر مودرزون» في الرابعة والعشرين من عمرها عندما دونت مثل هذه الخواطر. وقد اعترفت من قبل أنها «أميل للأسى والاحتئاب منها للفرح والمرح». وهو ما تخرج منه بماكان يعترى شبابها من أصرعة نفسية. ولعلنا نحظى لو اعتبرنا فن «باولا بيكر مودرزون» في مرتبة «الكلام المبكر» كاسبق لبعض مترجى حياتها أن عرفوه. وإنما علة هذا الحكم المبسر من جانب هؤلاء تكمن فيأنتميزت به أعمالها المتأخرة من نظام مكتسب بالجهد وبناء صارم. والواقع أن لوحاتها الأخيرة كانت — على حد قول الفنانة — «منظمة» على نحو غريب. وهي لم تكن سوى رموزا لرؤيا متكاملة، من العجلة أن نفترض أنها كانت قد استغلقت طاقة الرسامة عن آخرها. وقد كانت الفنانة تمتع بما سبق أن دعت بنفسها، قبل وفاتها بعام واحد: «بالبساطة المرتعشة». وكانت قد دونت هذه العبارة في دفتر بوبياتها الذي وإظلت على ملء صفحاته؛ وهي التي لم تنهين في كتابة مذكراتها إلا بعد أن وجدت في هذا الوساطة المباشرة للتعبير عن ذاتها. ومن باريس راحت تكتب إلى أهلها بيتا تتأمل آخر أعمالها: «إني لأعيش أسعد لحظات حياتي». وأضافت تقول: «إن خلق الصيغة بأسلوب عظيم ليطلب ألوانا بأسلوب يكافئه». وتحقق لها ما أرادت في لوحاتها الأخيرة، التي لم تكن نهاية إنتاجها وإنما بداية مرحلة جديدة من الخلق.



پارلا میڈیژون - پیکر : ام ونگل (لوہے مریموہ بالکھی)



پارلا میڈرژوڈ - بیکر: فتاة تحمل طابلا (رسم بالشمع)



پاولا ميوززون - بيكر : لوحة ذاتية (حوالي عام ١٨٩٨)

پاولا ميوززون - بيكر : مختلق في أرض مستنقعة (حوالي عام ١٩٠٠) ◀



جديداً يتفرض في داخل .. إلى أحب الفن. أرتك وأنا
أخدمه، ولابد أن يصبح هو أيضاً ..
وتكتب إلى أهلها: «إن باريس تطبني عامة بطابع الجدل.
فهنا توجد أشياء كثيرة غزيرة. أما ذلك الذي يرى فيه
الباريسيون ما يدعو للمرح، فهو أشد ما يستجلب الخزن. إلى
أثري أحياناً إلى زهرة على شاطئ مستنقع ..»
(١٩٠٠/١١/١١)

ولأن كانت قد واجهتها «فورسفيده» بالطبيعة، فقد
جانبها باريس بالإنسان. وتنتصت في البداية إلى سريرة
نفسها؛ ونحس لإرادة مزوجة بالحلم، وتذكر أن خدمة فلها
بانكسار وتواضع لن يهبها الصبغة والشكل الذي تبحث
عنه. إذن فعلها أن تستجلبه عن طريق الإضاءة الواعية
للأنا. لا يكتفي مجرد الوجود الفرزي اللاواعي. وتكتب مرة
أخرى في دفترها: «لو استطعت أن أرمم فقط! منذ أربعة
أسابيع كنت أعرف تماماً ما أريد. كنت أراه أمامي في
داخل، وأمضى حوله ككلبة، حتى تملكنتي السعادة.
ولأن هاهي الحبيب تسقط من جديد وتغل على فكرتي.»
كان هذا في شهر مايو عام ١٩٠٠.

أما الرسامين الذين أعجبوا بفن «پاولا بيكر مودرزون»،
أثناء إقامتها الأولى في باريس، فقد خيم عليهم النسيان.
وعندما عاودت زيارتها لمدينة السين في عام ١٩٠٢ راحت
تضع لوحة ثلاثية الأجزاء لـ «كوت»، في مقابل عارية
«مانيه» Manet النرجسية، و«لوحات زولوآجاس»، الأسباني،
التي توضع في مصاف روائع زنوار. فقط «رودان» Rodin هو
الذي تتعرف به كـ «أعظم الكبار». وفتح لها «ريلكه»
الشاعر الألماني باب «رودان» ببطاقة دين عليها بالفرنسية:
«زوجة رسام شهير» — ولم يذكر أنها كانت مجرد رسامة!
— ولا تفتح عينها إلا في عام ١٩٠٥، حين تتعرف على
«هينريش» وتكتشف لذاتها جوجان وسيزان الذي قال:
«والطبيعة في الأصمق أكثر منها فوق الأسطح». ولعل
هذه العبارة تصدق أيضاً على فن «پاولا بيكر مودرزون». ولعل
هني لم تنف في مواجهة الطبيعة وإنما كانت على اتحاد
عميق بها.

وتغير باريس — القطب المقابل — ما سبق أن أصدرته
الفنانة من أحكام شاعرية عن «فورسفيده». ويحدثنا عن
ذلك «هينريش» بقوله: «فصينا سوا أياها جميلة بالقرب من
باريس، في «بير» Burs. هناك تطلعتنا زهور الحياة
الحادثة، ورأينا مطلع الصيف، وسمعتنا النحل الطنان.
وتكثيراً ما كانت ترفع يدها وتغسلها مع الورد في زرقه
السما، ثم تضغطك. لقد صارت اليد ومشاعرها أكثر حركة.

منفوقة، وعادت تلح في رجائها الأول حيث يهاودها
أيوها هذه المرة. وفي برلين تبدأ دراساتها الفنية. ولكن أسرتها
تلاحقها برأيها الصريح في عدم جلوس هذه المغامرة،
خاصة إذا قيست بمهنة مدرسة حائرة على درجات تخرج
منفوقة، ووفق ذلك في ميناء آمن كـ «بريمن»!

وعندما كانت تعود الرسامة الشابة من برلين لتقضي عطلتها
الدراسية مع أهلها في بريمن، كانت تأخذ بمجامع قلبها
ألوان الأرض المزمانية أمام المدينة، ونظر السماء مكتظة
بأبراج السحب، وشاهد المراعي والمستنقعات. عندئذ
كانت تهبط في قرارة نفسها أودية من الأحاسيس
والانفعالات ..

وترحل «پاولا» للمرة الأولى إلى «فورسفيده». ومن
خلال هذه القفزة إلى أحضان الطبيعة تنفجر منابع
الخلق في حياتها ونفها. وتكتب «پاولا» بمحاسن في دفتر
يومياتها: «فورسفيده! يا نعم الأجراس المنحدر! يا شجر
التابل والصنوبر يرمع المراعي القديمة. ويا هذا المستنق
البنى الجليل، وأى بيني شئ! والقنرات بانعكاساتها
السوداء، سواء كالقار. وأيدي المناجل بأشربها الداكنة.
إنها لأرض المعجائب، أرض الآلهة!». ولم تجذبها مدينة
بريمن الساحلية بأقل من هذا القدر. إذ سرعان ما
صيرتها خنادق المدينة ويأبغيط بها من تلال تغطيها الأشجار
والشجيرات، وكأنها الأكابيل. هذا عدا عن كاتدرائية
الثغر وإبراج كنائسه، ودار العمودية، وشاطئ «نهرال» فيزره.
ولكن الفنانة التي ولدت في درسدن لم تتحول مع ذلك إلى
إحدى بنات بريمن! مع أن فيها يمد في التاريخ
مساحة قديمها بريمن لتطوير الفن الغربي الحديث!
ولذا تعد الفنانة أول امرأة ألمانية تحقق بإنجازها مكانة
أوربية رفيعة. ولقد أكدت ذلك باريس، وهي التي
تمنح عن حق مثل هذا التكرم.

بعد أن فرضت من دراساتها في برلين ذهبت إلى فيينا حيث
أقامت هناك بعض الوقت. وأثبتت ذلك برحلة إلى التروبيج،
ثم جاءت أول زيارة لها لباريس في مطلع شهر يناير عام
١٩٠٠. وعن هذه التجربة تكتب في دفتر يومياتها:
«دخلت سبعة عشر ساعة، ولأن هائلنا في خضم هذه
المدينة الكبيرة. كل شئ يعلو ويندفع من حولي في
جورطب مشبع بالضباب. وقذارة كثيرة كثيرة، عميقة
مترولة العمق. وأحياناً ما يقشع بندي. فكما لو كنت بحاجة
إلى ما يفوق قواي لأعيش هنا، بحاجة إلى قوة بهيمية.
ولكن ذلك يراودني أحياناً فقط. وفي أحيان أخرى تشرق
السعادة داخل نفسي، تشرق في صفاء ورقة. وأحس عالماً

أمامي فقالت شيئا آخرتكمما: «الماء فوق مهبط المستنقع، الفلاحون، أشجار التامول، الأمهات، الأئمة، الأجساد، الأطفال. عجيب، كم هي اليد ثقيلة على اللحم، على بني الإنسان، على التربة... على ألا أن أفعل كل ذلك، ثم بعدها على أن أفعل ما لابد أن أفعل». كانت تعني الرسم في أحجام كبيرة، ولشكيلات الحرة.»

ولعل هذه قرينة جديدة على أن منيتها التي جاءت مفاجئة قد قطعت عليها رغبتها في أن تخلق بفنها في مجال كانت تحلم به..

■

كان كل من باريس و«فورسيفيد» يشكل محطة رئيسية على طريق فنها.. «عندما يأتي الربيع لا بد لي من أن أجلس على شاطئ المستنقع. وللمساء يكون جميلا عندما تلمع الأشياء من باطنها». هكذا راحت تحدث «هوتجر». ولكنها باريس التي وهبتها نعمة السعادة بالتقدم. وكل منا يصنع ما يستطيع ثم يضطجع بعدها لينام. وعلى هذا المنوال يحقق الواحد منا شيئا في يوم ما.. يضع كليات كتبها في شهر أغسطس عام ١٩٠٦ ضمن رسالة لا تخلو من تأثير وانفعال، كانت قد بحث بها إلى أسرتها المتباعدة.

وفي صيف ١٩٠٧ تعود «هالوا» إلى «فورسيفيد». فقد وجدت أن ما أنتجت من أعمال في باريس راح يطفح عليها برودة وحيدة وفراغ. وتعرف لـ «هوتجر»: «أردت أن أنتصر على التأثيرية بأن أنساها. ولكن عن طريق هذه المحاولة هزمت أنا نفسي. علينا أن نعمل بالتأثيرية الملهووسة المستوعبة». وأخيرا تقول له: «ليس على الإنسان سري أن يتبل ويتبل دائما من جديد: أبها الرب الكريم، اجعلني تقيا حتى أدخل الجنة». كان الذي يدور بخاطرها هو «برادة المستقبل».

وبدا من أن تتحقق لها خطتها.. جاءها الموت. كانت قد وضعت طفلة في ٢ نوفمبر ١٩٠٧. صار كل شيء على خير ما يرام. حتى إذا ما حل ٢١ نوفمبر من نفس العام جاء أخوها الطبيب «كورت»، طبقا لنص رسالة من أسرتها: «بعدو بدرأجته التي ارتفع فيها من بعيد على الطريق الزراعي، وراح ينعكس في مرح من غرفة الأم الحديثة الوضيم. وفحصها «كورت» مرة أخرى بدقة ثم أعلن قائلا: في استطاعتها أن تنهض. وصارت المريضة تعينها على ارتداء ملابسها. وصارت مرتكزة على زوجها وشقيقها، متجهة بلاعناء نحو غرفة الجلوس. وهناك أزيح مقعد وثير بمساند حتى منتصف الغرفة، حيث جلست عليه في غبطة،

وكانه عرشها. والرجلان على يمينها ويسارها. كانت الطفلة قد شربت لتوها غذاءها وشبعت. وكان هنالك امتلاء باهر بالغذاء. وأوقدت كل الشموع في كلتي الرئيتين كما في عيد الميلاد.. «آه.. أي بهجة تغمزني! أي بهجة تغمزني! وفجأة يثقل قدامها، وبضعة أنفاس متحشجة. ثم تقول في صوت خفيض: «يا للخسارة.. وتغوت».

وهناك في «فورسيفيد»، في مدفن كنيسة القرية، حيث أرادت هي أن يكون مثواها الأخير، لازالت ترقد «هالوا» بيكر مودزون. ومن فوق قبرها يعلو تمثال من صنع صديقها «هوتجر»، يرمز إلى طاقة حياتها التي صارت رمادا: إلى أم شابة، عيناها موجهة نحو السماء، وطفلتها في حجرها.

•

ليس من الصعب الوقوف على مكانة «هالوا» بيكر مودزون الفنية. فهي عندما تخلصت من التعبير المترم بالموضوعات، وهو الأسلوب السائد في محيطها الفني بـ «فورسيفيد»، وحين صار كل من اللون والشكل يمثل إشكالا بالنسبة لها، لأنها قد وضعت «الأسلوب القديم» نصب أعينها، كانت الرسامة قد وطأت علما جديدا، وحقت فتحا في مجال التصوير. كانت قد «هضمت» الانطباعية، وراحت تمحص آراء هذا الاتجاه وما يعرضه من مظاهر الطبيعة بعد أن يخلع عنها لباس الموضوعات، وتطوعه لأغراضها الفنية. أما سيطرة الانطباع الحسي الخالص على الانطباعيين فتقلله هي بطلاة روحية تنفذ إليها من موضوع الرسم، الذي يقدم ذاته. ومن هنا أصبحت «هالوا» بيكر مودزون «بليقة المدرسة التعبيرية، التي ظهرت بإدراكها — دون أن تعلم عنها شيئا — في دريسدن، في نفس الوقت، تحت عنوان جماعة الإنطباعية «Brücke» الشهيرة، والتي تضم الرسامين كشرش E. L. Kirchner، وهيكل Heckel، وشميت روتولف K. Schmidt-Rottluff، حيث انضم إليهم فيما بعد يينخشتاين M. Pechstein ومولر O. Müller.

وعندما تحم «هالوا» بيكر مودزون إقامتها الثانية في باريس تحاول أن تقدم حسابا في دفتر يوميةها — بتاريخ ٢٥ فبراير ١٩٠٢ — عن تطور أسلوبها الفني. وتلمس تدقيقها في اختيار العبارات من خلال تعبير مجري الكلمات. إن دورها يتحقق من خلال حلمها الباطن: «إلى أرى أشياء كثيرة وأقرب — صدقي — من الجبال في قرارة نفسي. في الأيام الأخيرة عثرت على كثير من الأشكال وأدركت في



ياولا مودرزون - بيكر : طبيعة ميتة (عام ١٩٠٥)



پاولا مودرزون - لیکر: فتاة وصبي (حوال عام ۱۹۰۳)



پاولا موڈزون - پیکر : جیمز من پورٹریٹ گالری ویلک



پاولا مودزون - پیکر: اویسہ تھیل کلارا ریلکے - فستوف، زوجہ الشاعر الکبیر رافع ماريا ریلکے (عام ۱۹۰۰)

من دراسات أجساد الموديلات ومناظر الطبيعة، كما تمثل دراسات للأشخاص، والرووس، والأيدى، فضلا عن الخطوط الكروكية السريعة، والأخرى التكوينية التفصيلية، التي لا بد لنا من أن نعدّها في تنابع متناهي منتظم قبل البدء في رسم أى لوحة كبيرة. وقد أرادت الفنانة أن تستبعد من فنّها كل صدقة أو أرتجال، محاولة أن تصعد بالضطراد في مجال تبسيط الشكل والمضمون. وإن كل اختصار في لوحاتها ورسوماتها التخطيطية لم يكن نتيجة انطباع تأثري عابر أو تلقائي، وإنما نتيجة جهد متصل من أجل النفاذ إلى أعماق الأشياء.»

ولقد أسهمت باولا بيكر مودزون برشه ألوانها أكثر منه بقلم رسمها في إعادة ربط الطاقات الفنية التي أدت إلى ثورة «التعبيرية» في ألمانيا.

وبعد وفاتها، اشتهرت أعمالها بسرعة كبيرة، خاصة بعد أن سلطت الأضواء على آثارها الخالدة. وكرم كل من «برنارد هوجير» و«لودفيج روزيلوس» ذكرى الفنانة بإطلاق اسمها على أحد البيوت في شارع بوتشر الشهير ببريمن. وفي هذه الدار توجد أهم أعمال باولا بيكر مودزون، من رسوم تخطيطية ولوحات بالألوان.

وقد بكى الشاعر الألماني الكبير «راينر ماريا ريلكه» عظيمة هذه الفنانة، التي لم يتعرف على تفجر موهبتها إلا بعد أن غادرت الحياة، في «قصيدة جنازية» يقول فيها:

صرت صغيرة طفلية الإيمان في صلاة متحرقة
حتى تصيرى كبيرة. ولأن حقا
كان ظلك يحتونا
فدوما ستنمو استحالة الأشياء
وكل الخواء من حولنا.
الناس يعضون عبر النهار كأطياف أحلام
وكأنهم لا بد أن يمسكوا أنفسهم بعنف
حتى لا يرونا
في صمت عميق التعرف
وجوههم الحقّة.

ترجمة: محمد يوسف

خلدى. لقد كنت حتى الآن غريبة تماما على الفن الإغريق. كان في مقدورى أن أراها جميلة في حد ذاتها؛ ولكنى لم أستطع أن أجد أى رباط يوصل منها إلى الفن الحديث. والآن وجدت هذا الرباط، وهو ما يعنى تقدما، فبدأت أعتقد. إنى لأحس بقرابة باطنية بين الفن الأغرقي – والمبكر منه بالذات – والفن العوطي، وبين هذا الأخير وإحساسى بالصيغ والأشكال.

إنه لأمر رائع أن يكون الشكل في غاية البساطة. ومنعهد بعيد وأنا أحاول أن أصيغ على الرووس التي أسمها بساطة الطبيعة. والآن، ها أنذا أحس بعمق كيف يمكنى أن أعلم من رؤوس الفن الإغريق. كيف كانت ترى كبيرة وبسيطة. جبهة، عينان، فم، أنف، وجنتان، ذقن، هذا كل شيء. إنه ليبدو في غاية البساطة، ولكنه مع ذلك كثير، كثير للغاية. كيف يضم مثل هذا القم الأغرقي بهذه البساطة في مساحاته. وعندئذ أشعر بمدى حاجتى أثناء الرسم إلى التنقيب في الطبيعة عن الكثير من الأشكال والتقاطعات الغريبة. إن إحساسا يراودنى بأن الأشياء تريح بعضها البعض عن طريق التداخل والتركيب. وما على سوى أن أبرز ذلك وأنسقه في تبصر وعناية. إنى أريد أن أرسم المزيد في فورسيفيده. . . وأعتقد أن إقامتى هنا قد أفادتني إفادة كبيرة. . .»

كانت باولا بيكر مودزون قد رسمت في باريس عددا كبيرا من المناظر ودراسات الشوارع. وكان الاتجاه السائد يميل إلى إهمال هذه اللوحات، شأنها في ذلك شأن ما جاء بعدها. ومنذ المقال الذي دونه «جونر بوش» عن الفنانة لم يعد هنالك من شك في مكانة رسوماتها السريعة بالنسبة لجموع أعمالها.

وبين قرابة ألف لوحة من هذا النوع، خلقتها الفنانة، لأجد واحدة كاملة، على حد قول ماكس فريدلاندر. ويكتب جونر بوش في دراسة له بعنوان: الرسوم التخطيطية لباولا بيكر مودزون، بريمن، ١٩٤٩. مايلي: «... إن الصيغة الفنية ودرجات تحقيقها، وإمكانية تحوّلها على ما ستصبح عليه في المستقبل، كلها تمثل المئات

في زمنٍ ما...

بقلم ماري لويزه كاشنيتز

سنتهي من الجرد اليوم أو غدا، فإذا ما فرغت منه خابري تليفونيا.

واستلم صاحبي مفتاح الدار، كما اصطحب معه كمية من الورق، ومضى نحو سيارته الصغيرة فأخذ مكانه منها وراح يسوقها عبر شارع «روث دورن» - الشوكة الحمراء - ثم شارع «فايس دورن» - الشوكة البيضاء - وعندما سأل فتاة صغيرة السن عن الطريق أحمرت وجنتها، وعذل هو من رباط عنقه. كان يوم رائق من أيام شهر مايو (أيار)، وراح يرسم في غيخته ما ينتظره في المدينة الصغيرة من حياة وانتصارات. ولا بد لي من أن أؤكد هنا على أنه في اللحظة التي وطأ فيها تلك الدار كان راضيا تماما عن نفسه، وأن حالته النفسية لم تتغير بعد أن فتح مختلف الأقفال المعقدة ودلف إلى دهايز الدار. ولم يجد دار الفقيدة على ما كان ينتظره لها من وحشة وإهمال. ففي غرف الطابق الأسفل وجد مكتبة منظمة، بينما كان الأثاث مستهلكا عن آخره ولم يعد له قيمة تذكر. أما الطابق العلوي فكان المشهد فيه مختلفا، إذ اختلط الخابل بالنابل على نحو سافر، مما يدل على أن الفقيدين كانوا يستعملان كافة الغرف للعمل. وكانت اللوحات التي تعلق عليها الموقن معلقة على الحائط، وإن يكن فقط جزء منها، أما معظمها فكان بلا أطر، فهو إما موضوع على حوامل أو مصفوف فوق بعضه البعض وقد ارتكز على الأرض وانجذبت سطوحه المرسومة نحو الحائط. وكان الجو معينا برائحة الزان زيتية رطبة بعثت بنفاذها ونقاها رغبة العمل في صاحبي. وإذا به يلاحظ على اللوحات أرقام السنوات، ويقرر أن يسجلها حسب أرقام تلك الأعمال، وراح يخرج من كل الغرف مساحة، وهي التي كانت تنام فيها المرأة بكل تأكيد، كافة قطع الأثاث تقريبا، ثم جعل يرص اللوحات الخالية من أي برواز، وكذلك تلك المزينة بأطار فيضعها هي الأخرى مرتكزة إلى أرضية الغرفة أو في الأماكن المخصصة لها.

لامر لأحد من أن يذوقها في أي وقت ما وعلى أي نحو. وسواء كان الواحد منا لا يزال حديدا أو لم يعد صغيرا على الإطلاق، فلا بد من أن يذوقها.

انت تسأل: لا بد أن يذوق ماذا؟

وأنا أقول لك أن الوجود الانساني مأساة.

وأستمر فأقول أن أحد معارفي كان قد تجاوز الثلاثين من عمره عندما ذاقها. وكان يعد نفسه لامتحان القبول في سلك الوظائف القضائية، بينما يودى فترة تدريبه في مكتب موثق للعقود كان صديقا لوالده. وقد تميز هذا الحقوقي الشاب بتفكير سطحي، وخيال جاف، ورغبة في الحصول على نجاح مهني سريع.

وفي ذات يوم تلقى صاحبنا من الموثق العجوز شرحا لحالة طازجة تدور حول تركة سيدة ماتت في سن الأربعين تحت ظروف غريبة. وكان قد وكل هذا الموثق بإدارة تلك التركة. وعندما سأل صاحبي عن سر وفاتها أجابه الموثق: بسبب الجوع. ولعلك لن تصدق خاصة إذا علمت أنها من بيت موسر. ومضى يقول: كنت أعرف أباهما. كان موظفا حكوميا مستقيا، ولو أنه لم يخل من أطوار غريبة. فع أن ابنته كانت تحسن الرمم إلا أنه لم يسمع لها بأن تلحق بأى معهد للفنون، وإنما كان يستحضر لها المعلمين في الدار. وهكذا لم يكن لها أى صلة تذكر بالحياة الاجتماعية. وعندما توفي والدها منذ قرابة العشر سنوات كان في مقدورها أن تدرس وأن تقوم بالرحلات والأسفار كما تشاء غير أنها لم تفعل، وكأنها طائر لم يعد ينفذ قصصه مع أن بابه قد صار مفتوحا. وإذن، فهي لم تصب تماما هكذا قال صاحبي. وأجابه الموثق: وأغلب الظن كذلك. ثم أضاف: «وهي لا بد أن تكون قد خلفت عددا كبيرا من اللوحات التي قد تساوي شيئا. وعلى أي حال فلا بد من جرد هذه اللوحات حسب ترتيبها الزمني، وبغض النظر عن قائمة الأثاث المثلث. فعليك بالتوجه إلى هناك، ولعلك

وهو يدون في قائمته: صورة ذاتية بها عداد غاز - وأراد أن يمضي لما بعدها إلا أنه ظل جالسا يحملي في الفتاة وهي بدورها تحملني فيه، على الأقل بأحد عينيها اللتين بها حول، وبإبصارها التي أعرف لها فيها. وقال في نفسه: «لها من عجونة، ما لها وما لى!». بيد أنه لم يكن من الثقافة يمكن بحيث يعلم أن من يصور ذاته ينظر إليها في المرة.

وفي اللوحة الثانية رفعت المجنونة حجمة صغيرة في يدها وراحت تحملني في عينيها بنفس النظرة الثاقبة، وبينيها الاثنين هذه المرة! وفي اللوحة الثالثة، التي خلت من أى إطار، لم تكن الفتاة الشابة وحدها بل معها رجل اختفى نصفه وراءها وبدا في الصورة كشخص قريب من تمثال آدم الذى لم يخلق الله بعد، والموجود في مدينة «شارتر» (الفرنسية)، حيث لا يعرف صاحبي عنه شيئا فهو لم يسبق له أن زار «شارتر». وكان الشعور الذى زاوله بصدد ذلك الشيخ يتسم بسداجة بالغة قوامها غيرة وغبض أعمى. وكتب بخطه الذى كان آنذاك انسياجا جميلا: صورة ذاتية رقم ٣، «بينما كان يفكر في غضب عما يريد ذلك الشخص، ففى لم تغادر الدار مطلقا، ومع أنها قد صارت عجوزا بل وماتت جوعا إلا أن هذا لم يكن يعنى صاحبي فى شئ». ولما الذى كان يعنيه بل ويطير بصوابه من لوحة لأخرى هو تلك النظرة الموجهة إليه، أو ذلك السؤال - من أنت؟ - الذى كانت توجهه الرسامة لنفسها، والذى كان صاحبي يسقطه مباشرة على نفسه.

وعندما تطلع صاحبي إلى مساعته قبل أن يبدأ باللوحة الرابعة كانت عقاربها تشير إلى ساعة متأخرة من العصر تنتمى إلى وقت راحته. غير أنه كان قد راح في غيبوبة من أحلام اليقظة وبطأت حركته، وهو الأمر الذى لم يغيره منذ طفولته، والآن إذ به يهيب بنفسه أن تعود إلى النظام، وينهض من توه فيترجح المصنوق إلى الورد. ولقد أثرت فيه صورة الخفافيش التي تحوم حول الوجه المموج من اللوحة الرابعة، حيث تصور الرسامة فيها نفسها، أيضا هذه المرة. وتذكر كيف أنه أحس مرة بالربح عندما أفرغ سربا كاملا من الخفافيش بينما كان يقوم برحلة استكشافية في جو مطير مغيش بالظلمة. ولم يحظر له أن الرسامة قد استعانت بهذه الحيوانات المقرزة ذوات الأجنحة الملساء كى تعبر عن رعب آخر أبعد غورا. وعلى أى حال فقد أحس برباط ما يشده إليها وراح يرى نفسه في ملامح الصبا التي ارتسمت على صاحبة الوجه ذى الخفافيش الحائمة من حوله. ولم يلبث أن عنت نفسه قائلا: ما هذا البت؟ هي

وما من لوحة خلت من تاريخ رسمها، ولم يعثر في كل سنة على أكثر من لوحة واحدة، ومع ذلك ما تنقص عام واحد. بعد أن انتهى صاحبي من ذلك وقف في منتصف الغرفة، وجعل يزيل الغبار عن أصابعه بأحد الماديل، ثم راح يحفف العرق من على جبينه وقد سرح بعض الشئ. ومضى يحصى اللوحات بينما تبين له أن معظمها يصور شخص الرسامة. أما أن هذا التعريف كان ينطبق في ذات الآن على القلة الباقية من اللوحات فهو ما لم يكن قد انصحب له بعد. ولعل لم أذكر أنه كان على دراية محدودة بالفنون الجميلة، ومن ثم كان ينظر إلى اللوحات وكأنه طفل ساذج. ومالبث أن أخرج من حقيته ورقا وقلمًا، ثم جلس على صندوق عتيق لم يكف بعدد عن إزاحته. ونظر إلى ساعته قبل أن يبدأ بأقمد «بورتريه». ولذا كان المجموع ٢١ لوحة فقد قدر لكل منها أن تستغرق منه ٣ دقائق، وبذلك يفرغ منها عن آخرها في ظرف ٦٣ دقيقة. بل وحتى لو أدى به الأمر لأن ينهض بين آن وآخر ليلحن لنافاة أوستنتش بعض الهواء المنعش من النافذة، فقد آلى على نفسه أن يفرغ في حدود ساعة ونصف.

إلا أنه بوغت عند اللوحة الأولى بتعطيل لم يكن في حسبانته. فلاشك أن الفقيدة كانت على قدر كبير من الشباب والجمال عندما صورت نفسها في تلك اللوحة. غير أن ضيقا ألم بصاحبي إذ هي لم تعرض ذاتها كشابة حلوة أنيقة الثياب على غرار صورة جدته المعلقة بغرفة الطعام، فوق خزانة «الدرسور» في بيت العائلة. ولطالما أصعبته نظرة جدته التي بدا - على ما بها من مسحة حزينة وعدم تحديد - منطلقة نحو أبعاد مجهولة، بينما راحت أصابعها تعبت بعقد صغير من اللؤلؤ، كان هدية بعلها إليها بمناسبة زفافها. وكانت جالسة على مقعد بدا واضحا أنه من طراز لويس السادس عشر، وإلى جوارها مائدة صغيرة انتصب فوقها إناء به ورود لا يحطها راء، فهي من نوع «مارشال نيل».

بيد أنه تبين لصاحبي أن لوحات عيملته لم نحو أى قدر من هذا المحيط السار. فسواء كانت جالسة أو واقفة فإن ثيابها في كلتي الحالتين من نسج خشن قبيح، وخلفية لوحاتها قد طليت إما بأسود أو أبيض بارد، وهي أحيانا مائبدو كبحيرة من نار أو كاشعة مترجعة شديدة الاختلاط بينما أطل منها على الزائر رأس الفقيدة وكأنه يتعذب. وقد ظهر في خلفية اللوحة الأولى منظر قبيح من واقع المدينة يحتوى على عداد غاز وجدار علوى غير قابل للاحتراق ونحوظ حديدية عالية، وما شابه ذلك من تفاصيل لا يرى منها شيئا من خلال نوافذ دار الفقيدة. وهز صاحبي كفيه

وَأَنَا؟ ما معنى هذا؟ شاب صحيح ناجح وثقاة مجنونة! وتضاعف رعبه عندما نظر إلى اللوحة التالية. ففي هذا «البورترية» الخامس، الذى يعرض الرسامة فى ملابس رجالية، رأى صاحبي شبيها فعليا به، هو نفسه، على نحو يبعث على الدهشة.

ولم يستطع هذا الصحابي أن يذكر فى شيئا فيها بعد عن الطريقة الفنية التى حلّتها الفنانة فى رسم لوحاتها على القماش والورق والألواح الخشبية. ولعله كان فى مقدور أى ذواق أو مهم بالفرن أن يقف على نوعية الرسم، وأن يتبين فيها انعكاسا لتطور الفن فى نصف قرن، وهو ما يبعث على العجب، إذا علمنا أن الرسامة لم تبرح دارها أبدا ولم تكن على اتصال بأحد. غير أن هذه الأمور شائعة شيوع الهواء — كما نعلم — فهى تستقل كالبلور الطائرة مع الريح من مكان لآخر، ولعل فناننا استنشقت أيضا بعض الهواء (١). أما صاحبي الذى لم يعد الآن منتظا تماما أو غير مهوم فى نظرتة إلى اللوحات، كما كان فى بداية الأمر، فما لاحظ شيئا من هذه التغيرات. وإنما كل ما رافقه هو ذلك الانفعال الذى سبق أن أقصبت عنه، وهو لأن كان ما أبعد عن أن يكسبه يمثل هذه الكلمات، إلا أنه أحس بوجود إنسان غريب عنه، ولأول مرة. وأن لهذا الإنسان شبيها عصبيا به، وهو ينظر إليه دوما من خلال وجوه مغايرة، ويركز نظره فى عينيته بطريقة تبعث فى نفسه أشد الضيق.

وراح يفكر فى ذاته، إذا ما كان يفكر على الإطلاق، ولا يترك وجوده فى دهشة بلهاء ليتسع — بلا مقدمات — فى خطوة وانحدار رهيب، وطفق يقول لنفسه: هذا هو أنا، وهذا — أيضا — أنا. وأشارت عقارب الساعة إلى الساعة مساء، وقد كان فى استطاعته الآن أن يذهب إلى «البنسيون» فيتناول طعامه ويترىض بعدها بالمشى ثم بهيج إلى الخلد. ولكنه لم يفعل شيئا من كل هذا، وإنما بقى. فمن لوحة راحت تشده إلى أخرى استأثرت باهتمامه، وهلم جرا، على نحو ما يجذب المرء ترجمة ذاتية مدونة بأسلوب شيق، حتى تبلغ به سنواتها الأخيرة، ثم الموت. وقيل أن يأتى على نصف جرده كان الظلام قد خيم على الكون. ولم تشتمل مصابيح السقف، إلا أنه عثر فى غرفة للخرين على مصباح من النوع الكشاف راح يشده من خلفه بسلك طويل مثبت فيه. ولأن قد عم السكون فى الخارج، وصارت الفرفة الكبيرة المهجورة أكثر هدوءا مما كانت عليه. وجعل يدين وهو واقف بينما ترتعش يديه ببطء: صورة ذاتية مع حشايش بحرية وأساسك،

وأخرى للفنيلة وهى تبدو راقصة على الحبل، وثالثة برأس كلب فى حجرها. وكان الكلب مرجعا للقناة إذ كان له عينا إنسان (عيناه هوا) وقد أنجم بهما إلى الفتاة. وكذا كانت للأسماك عيون آدمية، بينما لم يكن للفتاة الصغيرة المتأرجحة على الحبل أية عيون، بل مجرد تقيين أسودين فى صحنه بيضاء. إلا أن هذه اللوحة بالذات، المرسومة — على ما يذكر صاحبي — بالزيت والطلاشير، هى التى بعثت فى نفسه إحساسا جديدا بحضور صاحبة الرسم. فبرغم أن هذه اللوحة كانت مرسومة بخطوط تلخيصية سريعة، إلا أنه بدا على الراقصة التى صورت بوضوح لمسات خفيفة، وكأنها تتحرك على الحبل وتقترب نحوه باستمرار. وفجأة استولى عليه المرح، وكأنه قد تململ، ولعله ارتفع بصوته، ليعلو به على تلك السكينة الموحشة، وطفق يردد بضع كلمات: «تعالى أيها العروس»، وفتح ذراعيه تجاه الراقصة. ولكنها ظلت فى مكانها، وظل هو أيضا فى مكانه، ثم راح يجمع — فى تمش — الأوراق المتناطقة. وفى تلك اللحظة أحس أنه قد أحب تلك الفتاة كما لم يعجب، ولن يعجب، بسواها.

وما أن أحب صاحبي على هذا النحو (أحب إنسانة ميتة) حتى صار يعاني ويكابذ. أما إذا كانت قد عبرت كافة اللوحات حتى الآن عن تطلع وفضول شباب، أو عن إحساس قوى بالحياة والحب، فما أسرع أن تحولت هذه للمشاعر فجأة عند الصورة الذاتية الخامسة عشرة إلى يأس وقنوط. فالوجه الذى كان ممثلا من قبل صار الآن هزيلا هزيلا حتى ليخيل للمشاهد أنه رآه جمجمة الموت من تحت جلده الرفيفة. وإذا استولى الخوف على صاحبي فقد راح يزحزح المصباح إلى الخلف ثم يدفعه مرة أخرى مقربا إياه من اللوحة فلا يرى سوى الموت ساكنا ضلوع إنسان، ومن شدة قلقه جعل يتحسس خديه هو وذقنه الصلبة. ومنذ تلك اللحظة لم يعد الوجه الغريب مرآة لصورته، ولم يعد أخاه. ولكنها ما زالت — بل هى الآن أكثر منه فى أى وقت مضى — حبيته. وما هو يشهدها مكتوف اليدين بينما تتداعى وتهاجر.

لم يبادر صاحبي الدار فى تلك الليلة. فقد أعد نفسه مخدعا على أريكة قديمة أتى إليها بوسائد وأغطية. غير أن النوم لم يجد طريقه إلى جفنيه. وكان قد أنهى من تدوين القائمة قبل أن يضطجع فى الفراش. ولأن قد بلغ به المطاف أن صار يعتبر من باب اللوحات الذاتية صورة وجه صغير خارجا من وسط خضم من الخطوط الدقيقة المتشابكة فى اضطراب شخيطة لأمضى لها، أو رأس ثوريل من وسط

صعراء من المياه المليئة بالأمرار. ولم يعد يضايقه أنه لم يفهم. بل ربما كان يفضل أن تصبح مجربته — تلك المختونة — شيئا آخر، كوج مزبد أو قطعة من جدار جيري لصفدة بحير، أو كعلم أخضر في لون أوراق النباتات، يرفرف فوق عالم من عدم. وبينما كان يرقد بلا نوم تحت المصباح المطفأ حاول أن يتمثل في خياله كيف عاشت الفتاة وكيف قضت نحبها. وفوجئ بنفسه يسير في الغرفة بخطوات الرسامة ويتقيض بأصابعها على الفرشاة. وإذا كانت هذه هي المرة الأولى التي بغض فيها الطرف عن ذاته فقد مضى بالشوط حتى نهايته، ولم يعد يعلم شيئا عن ذلك الحضور تحت الثمرين، وإنما تحرق رغبة في التحرر عن هذا العدد الذي لا يمحى من البشر والمقادير، وراحت وجوه اللوحات تحوم حوله من كل جانب.

وعندما أقبل الصباح لم يدر أين هوالول وهلة. فلذا عاد إليه وعيه لم يفهم الداعي لقضاء ليلته في غرفة الفقيدة بـرابها. وما لبث أن قفز ناهضا وأطّل من النافذة حيث كان طفل يتأرجح في حديقة الجيران وقد برز بطنه الأحمر، وتسلم منعشة عذبة تهب عبر الأشجار المزهرة. وفي حقيقته كانت القائمة، بينما لم يتخلف على المكتب سوى صحيفة واحدة كان ينو أن يصطحبها معه؛ وألقى عليها نظرة سريعة. ولم تكن هذه الصفحة تابعة لقائمة اللوحات، وإنما كان مدونا عليها نص بلا أعداد ولا سنوات، مجرد نص قصير مسرسل، لا يستطيع بالطبع أن أعيده لك حرفيا. إلا أنه يلوح — بقدر ما أسعفت الذاكرة صاحبي فيما بعد على هيئة كلمات ينجح عليها الغموض — حول من يرى نفسه في الدنيا، بينما يرى سواء العالم في ذاته هو، وأن الأشياء جميعا

واحدة، الخارجة والداخلية، الحجر والنبات، الحياة والموت. وأنت أيضا يا حبيبي (وقد اهتز لكلمة حبيبي هذه) ستدق يوما طم الماساة. ولكني أقول لك أن الحياة المضجعة هي الوحيدة التي تليق بالإنسان، وهي من أجل ذلك تنفرد بالسعادة.

وهنا يبدأ على المكتوب، بلا أى علامة في الجملة، أنه قد انتهى. ونحط صاحبي نحو النافذة محاولا أن يستدل في ضوء النهار على مزيد من الكتابة الأمل وضوحا. غير أنه ما أن عاد ورفع الصحيفة هناك إلى أعلا حتى كاد ألا يصدق عينيه. فقد كانت تلك السطور بخطه هو، ولم يعلم متى كتبها. بل استغلق عليه الأمر.

ولعلك تود أن تعلم ماذا صار عليه صاحبي آنذاك. فرميا خيل إليك أنه لم يعد يفارق اللوحات ولأدار الفقيدة، وأن الموثق اضطر إلى أن يتصل بوالده تليفونيا ليقول له معلومة يا صاح، فاكنت أعلم أن الأمر سينتور على هذا النحو، لقد كانت معرفتي به محدودة. فلا بد أن تحضر، وربما استطعت أن تصحب معك إلينا طبيبا للأعصاب. ولكن شيئا من ذلك لم يحدث. فافقد صاحبي عقله أثناء معاناته لتلك التجربة الليلية. وإنما انصرف إلى بيته فحلّق لحيته وبذل ملايس ثم قدم للموثق تقريره، بينما احتفظ لنفسه بأكثر تجاربه الشخصية. وفي عصر ذلك اليوم شغل وقته ببعض الأعمال الكتابية، ثم خرج في المساء للرقص مع فتاة لا تختلف عنه في سذاجته ولا جاذب خياله وجراته. ومضت حياته بعد ذلك كسابقتها، أو تقريبا على غرارها. ولم يذكر سوى بعد أن طویل أنه في تلك الليلة أنصت إلى قرعة الطبل التي يسمها كل منا مرة واحدة، بها تبدأ الحياة الحقيقية.

ترجمة: مجدى يوسف

© 1966 by Insel-Verlag, Frankfurt am Main

*Der du verbrennst der Liebenden Gesicht —
Gemach! Die Glut löscht meiner Tränen Rinnen.
Verbrenne meine Glieder, meinen Leib,
Doch möglichst nicht mein Herz — denn du wohnt
drinnen!*

يا حرقا بالنار وجه محبة
مهلا فان مدامي تطفيه
أحرق بها جسدي وكل جوارحي
واحذر على قلبي فانك فيه

رائدات النحت في ألمانيا المعاصرة

انتجتها إ.ر. نيله E. R. Nele، التي تعمل في زيورخ، أو كريستا روزر - دريهانس، التي تعمل بدورها في شتوتجارت. على أي حال فلنركز الآن على الرجل الحديد من المثالات الألمانية، ويمثل هنا السبع التولي: هيلينجارد لوتسه: ولدت في فورتنال عام ١٩٢٧، وهناك بدأت دراستها. وهي تعيش منذ عام ١٩٥٩ في برلين، تلك المدينة التي راحت تجذب الفنانين الشبان منذ الحرب العالمية الأولى، شأنها في ذلك شأن ميونخ، عاصمة الفن في جنوبي ألمانيا. وتفضل هيلينجارد من المواد الخام المرمر والجرانيت، حيث تشكل منها موضوعها الذي يستهويها، ألا وهو الأشكال الرئيسية في الطبيعة، الأمر الذي نلاحظه على صور تماثيلها.

بريجيت ماير - دينجهوف، ولدت عام ١٩٢٣ في برلين، وحقت شهرة عالمية. تتلمذت في باريس على أنطوان بيكسر، وبعد أن عملت لفترة قصيرة رسامة للوحات أحد سارح دارومشتات تلقت من أكاديمية الفن بمدينة كاسل - في عام ١٩٥٧ - عرضا للأشرف على فصل أسطوانات النحت فيها. وأعمالها تتميز بطابع شخصي واضح، وهي مليئة بالحركة والتصوير الرشيق ذي الحساسية المرفهة القادرة على جذب طاقات الأيقاع القوي من الشعر والموسيقى.

جيرلينده بيك، من مواليد عام ١٩٣٠ في شتوتجارت، وهناك في مسقط رأسها التحقت في أول الأمر بقسم النحت على الخشب بأ كاديمية الفنون، ثم تحولت إلى تشكيل المعادن، وهو المجال الذي لازالت تعمل فيه حتى اليوم. وتشغل «جيرلينده بيك» منصب أستاذة النحت في نفس الأكاديمية منذ عام ١٩٥٨. ويلاحظ على أعمالها المبكرة أثر المثال البريطاني هنري مور، الذي تأثر به الكثير من الشباب المشتغل بفنون النحت. غير أن «جيرلينده بيك» لم تلبث أن عثرت بسرعة على أسلوبها الفني المميز.

مايا إنجلبرشت: ولدت في ١٩٢٩ ب «كرنشتات» (رومانيا). وقد رحلت مع والديها عام ١٩٤٤ إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية. وهناك تلقت علومها في ميونخ ودوسلدورف

حقا أمريفاحي وبير: أباد حواء الناعمة تأمر المدن الهش العنيد فيلتوي من تحت قبضتها وكأنه الماء اللجين. هل هذا صبر؟ أم هي حساسية الأصابع التي لا تعرف الوهن، وصبرها ومهارتها؟ أم هو مزيج من هذا وذاك؟

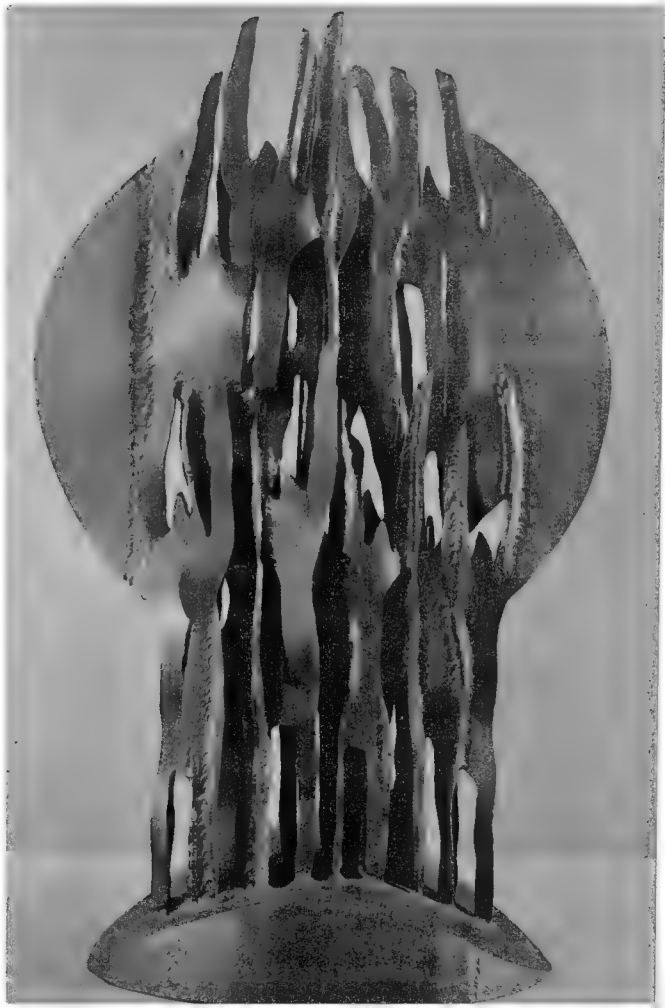
لا بد لنا من البداية أن نفصح عن عجبنا وإعجابنا بهذا الانتاج اليدوي، خاصة وأنه لم يصب من قالب طين معد، وإنما فيه قلم لحام الحديد بانثار، أو نحت المرمر والجرانيت بالأزويل.

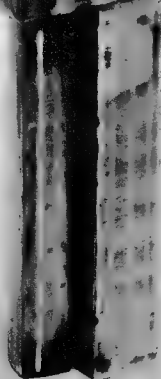
أما أن تسبيل المرأة على مثل هذه المواد الخام الصلدة، فهي ظاهرة ليست قاصرة على ألمانيا. في أقطار أخرى كفرنسا وإنجلترا والبرازيل والولايات المتحدة الأمريكية يحدث نفس الشيء وبقدر كبير من الدقة. أما عن المثالات الألمانية فلم يكن هن دور فعال في غمار الفنون التشكيلية العالمية إلا منذ عام ١٩٦٠. ولقد قابلهن، وزميلن من كافة أنحاء المعمورة، تيار عصري له خطورته: ألا وهو التأثير الاجتماعي ومطالبة الشعوب الحديثة النوض بالمشاركة في تسير دفة الحكم. ولقد وضعت الحكومات المثلة لحكوماتها هذه الأمانة نصب أعينها، كما هو الحال في بغداد، حيث أبدع جواد سليم، الفنان البقري الذي خطفه الموت في ريعان الشباب، باب حديقة الأمة. (أنظر فكر وفن - عدد ٣).

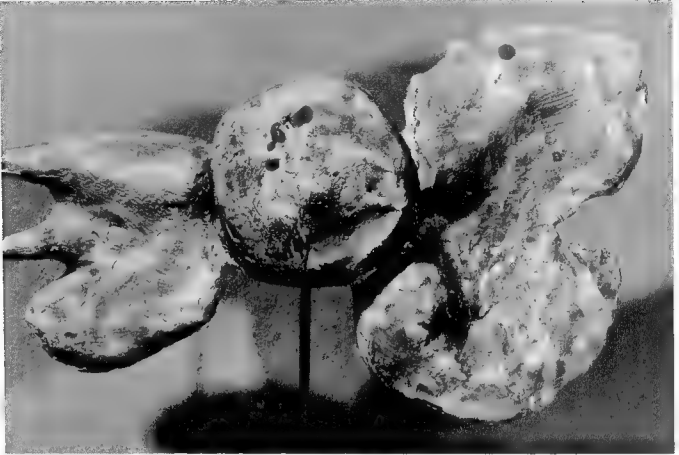
أما التمثال المصوب فيعد في حد ذاته نصرا جديدا، إذ أنه قد استطاع أن يمر بنفسه من ولاية فن العازة. واليوم قد حان الأوان للفن التشكيلي كي ينهض حرا داخل إطاره الخاص مثلا كان الجامع والسرأي السلطانية من قبل. وأنه - الفن التشكيلي - ليحب الحركة والدينامية حتى يربنا ما هو قادر عليه من إشعال لعب الحاسة في صلواتنا، ودفع إحساسنا وبهجتنا بالحياة في دقات متصاعدة. هنا يلعب الفن التشكيلي أهم أدواره وأشدّها تأثيرا، حيث تحضى فردية الفنان في وحدة منسجمة مع مطالب الشعب، على ذلك النحو البالغ التوفيق الذي حققه سليم.

ولعله في مقدورنا أن نضيف إلى الأمثلة المصورة إلى جانب هذا النص بعض النماذج الأخرى، كذلك التي









أنا تورويست: تشكيل حجري (١٩٩١) Anna Thorwest, Skulptur

ونفس الشيء ينطبق على «أورزولا زاكس» (من مواليد ١٩٢٥ ب «باكتانج» - مقاطعة فورتنبرج). ولقد تعلمت في شوتيجارت على المثال الألماني هانس أولان، كزيميلها هلجا فول. وبعد ذلك انتقلت إلى برلين حيث تعيش الآن. وهي لم تقتصر على المعالجة الفنية للحامة واحدة، وإنما تقوم باختيار المادة الصالحة للتعبير عما تريد، مفتحة بذلك أثر المثاليين القدامى. وهي بذلك تستطيع أن تتح في الخشب وعلى الحجر وتلحم الحديد والبرونز؛ كل ذلك بنفس المهارة. وأحب الموضوعات إلى قلبها هي تلك التي تتصل بالطبيعة مثل الشمس، ولعلها تماثل في هذا الاتجاه بريجيت ماير - ديننجهوف. وتمتد كافة هذه الأعمال التي قلمناها نماذج ممثلة لفن النحت الألماني المعاصر في جميع ميادينه.

وبرلين. وهي مولعة بتشكيل الحديد في صورغنية بالحركة إلى أقصى درجة.

هلجا فول - من مواليد برلين ١٩٢٥ - بدأت تعلمتها الفنية في دارمشتات، التي اشتهرت منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنها من أكثر مراكز الفن تقدما في ألمانيا. وفي برلين ختمت هلجا فول دراستها. وهي الآن أستاذة في اللحام (انظر لوحة ه) في مدينة فيزبادن. وجدير بالذكر أنها تمثل انجها حرقا جسورا وجد طريقه إلى الجبل الجديد من المثاليين.

أنا تورويست - ولدت في المهر - ولما ورش فنية في كل من ميونيخ وباريس. وهي مولعة بالبرونز الذي تصنع منه أشكلا رائعة. وأنا تورويست، تتمتع - شأنها في ذلك شأن بريجيت ماير - ديننجهوف بشهرة عالمية.

ترجمة: مجدى يوسف

طَلَاًعِ الْكُتُبِ

Josef van Ess: Die Erkenntnistheorie des 'Aqūdaddin al-Iṣṭī, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1966

إن علم الكلام، وهو العلم الذى يتناول دراسة الدين الاسلامى، ليعد من أصعب ميادين الدراسات الإسلامية على العلماء الأوروبيين: فبينما بهم هؤلاء بدراسة التصوف أو الشعر، أو التاريخ أو الجغرافيا، لا بل وحتى النحو والفلسفة الخفية، قل بين المستشرقين الأوروبيين من جعل علم الكلام، وهو قلب الإسلام النابض، هدفاً لأبحاثه ودراساته. ولذا فإن مما يطلع الصدر أن يقوم يوسف فان إيس، الذى ندين له بدراسة واسعة عن الحارث بن أسد المحاسنى، من أوائل المتصوفة فى بواكير عهد الإسلام، أن يقوم الآن بدراسة سفر من أصعب الأسفار، وهو كتاب المواقف للإيجى، وأن ينشر القسم الأول من هذا الكتاب الهام الشامل مع ترجمة وشرح وتعليقات وافية. وقد الحق المؤلف العلامة بالنص تعليقاُ جمع فيه المواد والمعلومات التى تعتبر شرطاً تاريخياً لكل سطر فى المتن الأصل. والتعليق تاريخى — فهو يحاول إظهار جميع المراحل التى سبقت الصيغة النهائية، كما يحاول عرض وتصنيف مختلف الصيغ والتعابير، والتعليق لغوى، لأنه بتقديم أدق البراهين على الأقوال والمصادر أصبح بالوسع بحث ودراسة تطور المفاهيم المختلفة. ولذا فإن الترجمة حادة حريفة بقدر الامكان، دون محاولة تكيف المفاهيم لما يقابلها من تعابير ألمانية أو مسيحية متداولة.

وتعرف المقدمة القارئ بشخصية الإيجى، ثم تعرض مسألة «المعرفة» فى تطورها التاريخى إلى أن نصل إلى كتاب الإيجى الشامل. وتعتبر ترجمة المتن القصير نسبياً، والتى قاربت الأريانة صفحة بفضل التعليق والشروح الزائرة بالعلم، تعتبر كترأ لكل مهم بدراسة علم الكلام والفلسفة الإسلامية. ولتيسير استخدام الكتاب جعلت للكتاب فهراس للتعابير والاصطلاحات، ادرجت فيها المفاهيم العربية واليونانية والألمانية — وهو عمل فى غاية الفائدة لمواصلة دراسة علم الكلام. ولكى يزداد فى تيسير تناول الكتاب بطريقة عملية جعل له فهرس آخر لأهم المصادر والإشارات مع فهرس تحليلى إضافى. وإننا نرجو أن يتحفا يوسف فان إيس بمزيد من المؤلفات فى دراسة علم الكلام والدين الإسلامى بالطريقة النموذجية التى اتبعها فى كتابه هذا، وهو اطروحة الكفاءة للسلك الجامعى.

Rudi Paret, Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten. (Deutsche Orientalisten seit Theodor Nöldeke). Franz Steiner Verlag, Wiesbaden. 1966.

يقدم هذا الكتيب الصغير عرضاً مفيداً عن تطور الدراسات العربية والاسلامية فى ألمانيا خاصة بعد الحرب العالمية الأخيرة. كما أن له ميزة خاصة وهى أنه يقدم الوضع الحالى فى الجامعات الألمانية، وبالتالى فهو ينفع من أراد التخصص فى أحد ميادين العلم، بأن يشير له إلى أنسب العلماء فى ميدانه. وهكذا فهو مرشد هام للطلاب كما أنه سيقدم ويصدر باللغة الإنجليزية. ولأننا لننصح كل مهم بالبحوث والدراسات الشرقية أن يقرأ هذا الكتاب لما له من نفع كبير. وإنه لما يسعدنا أن ثمة كتيبات أخرى ستصدر للتوجيه بصدد مختلف الميادين العلمية المغايرة فى ألمانيا. وبذا تسد ثغرة فى المجال الثقافى.

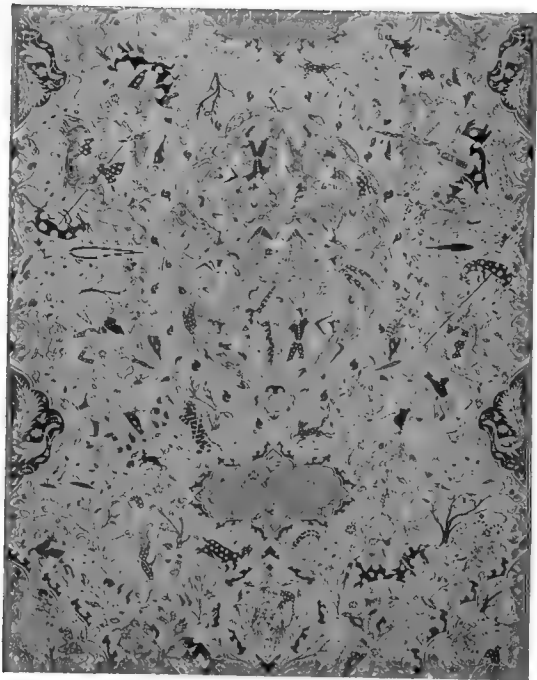
ما من عالم أوروبي بلغ ما بلغه كورت إردمان في تبحر تاريخ البساط الشرقى. فهو قد لمس بنفسه ما ينظر عليه فن صناعة السجاد من معضلات نظرية وتطبيقية. كما أن الكثير من النخائر الجديدة التي ضمت إلى متحف برلين لتشهد على ما له من علم وفضل في هذا الميدان الجليل. وإن آثاره العلمية التي خلفها عن البساط التركى والسجاد الشرقى المقود لتعد في مقدمة المراجع الرئيسية في هذا الموضوع.

عندما بكر الموت باحتطاف كورت إردمان من بين أحضان العلم في ١٩٦٤ كانت خطة كتابه منبئة بل وكان القسم الأكبر منها قد نفذ فعلا. وإلى أرملة هذا العالم يعود الفضل في ظهور هذه الطبعة الرائعة لهذا العمل الرائد. وهي — زوجته — باحة متخصصة في تاريخ الفن سبق أن رافقت بعلمها في الكثير من أسفاره ورحلاته العلمية. ويتألف هذا المرجع من واحد وخمسين مقالا حول مختلف مظاهر فن صناعة السجاد بالإضافة إلى ما يربو الثلاثمائة لوحة. وقدرة المؤلف تتمثل في بسطة لمشكلات تاريخ الفن بأسلوب يفهمه حتى غير المتخصص. ولعل ذلك ينضج من فصول كتابه التي يسهل على القارئ استيعابها رغم كثافة مضمونها وغناه. ومع ذلك فقد باغت الموت وهولم ينته بعد من تقيحها كما يريد ويرغب.. كان المؤلف موفقا لحد بعيد في توزيعه لمواد الكتاب. فهو يسهله بمعالجة «بداية علم السجاد»، أى بعرض بساط الشرق الذى طعمت به لوحات الغرب، وباستعراض فنون الزخرفة الشرقية الدقيقة. ثم ميّنا بعد ذلك بالأمثلة المتفرقة بوارد الألبام بعلم السجاد وتعليق نماذج «أردبيل» الضخمة منه. وهكذا كانت البداية «الرسمية» لتجميع الأبسطه المتبقية. وفي الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف «عن المجموعات والمتاحف» نجد عرضا على جانب كبير من الأهمية لما اقتنته مختلف متاحف من قطع السجاد. وإذا كان الكتاب بأسره يحمل الطابع الشخصى للمؤلف فانا كثيرا ما نقف من خلال ما يقصه على القارئ — أيضا في هذا الفصل — من حوادث طريفة على تغفل إردمان في معضلات وصعوبات فن صناعة السجاد وإجادة معرفته لكافة متاحفه ومعارضه ابتداء من استانبول حتى الولايات المتحدة الأمريكية. وفصل آخر من هذا السفر الجليل لا يسع القارئ إلا أن يتصفحه بأسف كثير، وهو ذلك الذى يعرض مجموعة البساط التي كانت محفوظة في برلين فأنت عليها قبائل الحرب في مارس ١٩٤٥، وكانت من بينها تحف فريدة من نوعها في العالم. وهذه هي المرة الأولى التي تعرض فيها صور هذه القطع المفقودة وبكل هذا التفصيل. وما يعود فيتاج الصلدمر من جديد أن نعلم أن مجموعات البساط البرلينية قد عاودت تراءها التقليدى بعد الحرب وضمت إليها قطع نادرة.

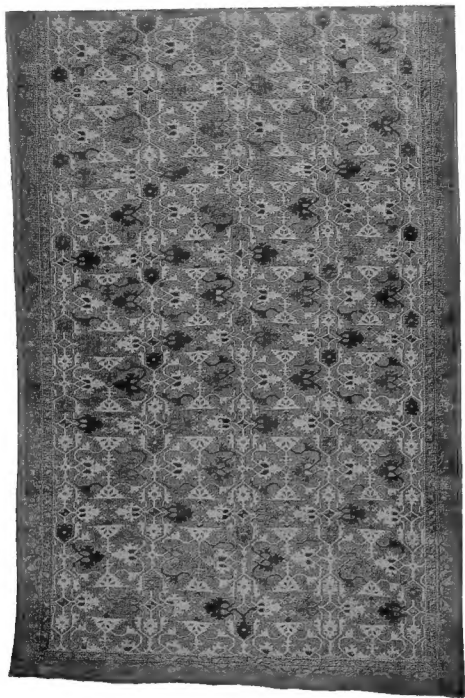
في فصل ثالث يعالج المؤلف مختلف مجاميع البساط ويقسمها إلى تركية، وحريرية صغيرة من كاشان وما إلى ذلك؛ وهنا أيضا نتبين من خلال أقاصيص المؤلف العابرة — قصة «السجاد المكتشف» — إلى أى حد يبلغ ارتباط إردمان شخصيا بمصائر البساط وعشاقها. وما يتمتع الباحث في تاريخ الفن حقا تلك «المعضلات الجانبية» التي يتعرض لها إردمان محاولا إلقاء الضوء على جوانبها التكنيكية كنموذج السجاد قبل صنعه مثلا، أو البساط ذات الأشكال الغريبة، أو نسج الأثمان على البساط (وهو من الأمور التي يمكن التوسع فيها) وما زاد على ذلك من المعضلات الشبية. وفي الأخير يبحث المؤلف «السجاد الأوروبي».

ويختم الكتاب بقائمة مصادره ولوحاته، وسجل يضم عناوين المتاحف والمجموعات، وهي كلها تمكس ذلك الحب الكبير الذى استقر في قلب إردمان لصنوف البساط (وخاصة الأناضولى) ومن ثم فهو لا يجد صدق فقط لدى المتخصصين في تاريخ الفن وإنما لدى كل من أهم بهذا الحقل عن هواية في نفسه. ولا ننسى أن نرجى بشتا على ناشر الكتاب لاهتمامه بطبع الكتاب وخاصة لوحاته على نحو رائع.

يبحث هذا الكتاب لمؤلفه السويسرى المختص في تاريخ إيران أثر طائفة من المخرنات في تاريخ بلاد الشرق عامة ودولة فارس خاصة. وقد استشهد المؤلف بعدد كبير من الأمثلة المستمدة من الأدب الفارسي التقليدى والحديث، ثم قابلها بشواهد من الغرب كى يبين تأثير مختلف أنواع المخرنات من أفين أو حشيش أو ماعدهما. ويرى المؤلف أن هذه الأخيرة أقل ضررا من شرب الخمر. وقد أيد هذه النظرة محاولات قام بها المؤلف ذاته في هذا الميدان. وهو لا يريد بذلك تعاطي المخدر للبلوغ به إلى ما وراء الوعى والاقتراب من التجربة الصوفية، وإنما أن يقدم المجتمع الغربى بنزته العقلية الشديدة



بساط معقود ، موزه کاشان ، ایران ، حوالی عام ۱۶۰۰ .



بساط ممقود ، موطنه ايشاق ، تركيا ، القرن السادس عشر .

نشكر دار نشر بوسه H. Russe بمدينة هرفورد لامارتيا لنا كليلشات هاتين الوحيتين .

وعدم اعترافه إلا بنجاح الشخصية وإنتاج الجماعة، في مقابل المجتمع الشرق «الصفوي» المطوى على ذاته. ولنل بعض ما يقبل المؤلف صحيح، إلا أن حدة لهجة المجادلة يقلل من قيمة ما يجاهر به. ورغم الكثير من الأفكار الموجية التي تتخلف في نفس القارئ عن هذا الكتاب، إلا أنه يتركه في النهاية غير راض ..

Jürgen Gadow, *Der Berg des Unheils*. K. Thienemann Verlag, Stuttgart, 1966.

نادرا ما يطالع أساتذة الاستشراق كتب الشباب، بله أن يعلقوا عليها في الصحف والدوريات. غير أن هذا الكتاب كان من التشويق بمكان بحيث تفر كاتبة هذا التعليق بأنها قرأته في نفس واحد وبمعاطف كبير. ومع ذلك فليس هذا كافيا للكتابة عنه (!) إنما الأهم من هذا وذلك أنه كتاب يفصح عن مؤلف يعرف العالم الاسلامي ويقدره حتى قدره، وأنه كتاب يعلم الغربيين احترام الاسلام ويقرب إليهم بين حناياه العديد من الحقائق التاريخية. — يصف المؤلف هنا مصير غلام ألماني ينتمي إلى سلالة نبيلة ولا يتعدى الرابعة عشرة من عمره، وقد وقع أسيرا في يد جيوش الخليفة أبي يوسف يعقوب المنصور حاكم الموحدين، وذلك أثناء موقعة آلاركوس بأسبانيا في ١١٩٥. بعدها يبتاع تاجر موسر من فاس ذلك الصبي الذي يبدأ في الترس بالعالم الجديد الذي لم يكن له سوى كرها وإعراض، ولذا بنفوره ينقلب رويدا إلى إعجاب يزيد باضطهاد ويملا عليه نفسه. ثم يتعلم العربية ويعقد صداقة مع ابن سيده حيث يحتاج معه في الصحراء مغامرة كبرى تؤدي إلى كشف النقاب عن مؤامرة كانت تدبر للخليفة. ويتحمل الصبي الألماني بجلد وشجاعة كافة المشاق ليعاون صديقه العربي، ثم لا يلبث أن تأتبه المكافأة على إخلاصه. غير أنه رغم كل هذه الصداقة ينتهي به الأمر إلى العودة لموطنه ألمانيا. — والحق أن بناء الكتاب من الوجهة النفسية كان بارعا لدرجة بعيدة. كما أن وصف سلوك الشخصيات في الرواية كان موقفا تماما : فكيف تستولى حضارة الاسلام بعظمتها على فؤاد الغلام المسيحي المتدين، فلا يلبث أن يتبين أن الله الذي يصلي له هو نفس الله الذي يضرع إليه أخوه زيد، وأنه، وهو الذي خرج لمحاربة جيوش الاسلام قد عاد الآن ليدوع المسلمين وفي قلبه لم حب وإعجاب كبير. ولعل هذا الكتاب يعد مساهمة أصيلة في تحقيق التقارب بين الشعوب والديانات. وهو لهذا جدير بأن يقرأ ليس فقط من الشباب وإنما أيضا من البالغين.

•

تنويه: قد نشرنا في العدد الثامنة من مجلتنا هذه صورة يزنس التي على ص ٢٨ ونقدم الشكر لدار نشر Beuron Kunatverlag, Beuron التي اعادت لنا هذه الصورة.

Farrukhi

Mit einer Karawane zog ich von Sistan weit,
Ich trug aus Herz gesponnen, aus Geist gewebt ein Kleid,
Ein Kleid aus feiner Seide, gewirkt aus dem Wort,
Ein Kleid gemustert zierlich, dem Sprache Muster leiht,
Ein jeder Zettelfaden vom Geist gezwirnt mit Schmerz,
Ein jeder Einschlagfaden vom Herz getrennt im Leid.
Nicht ist das Kleid gewoben wie andere seiner Art —
Erkenn' es nicht vergleichend mit Kleidern dieser Zeit ...

فرخى

باكاروان حله برقم زمستان
با حله تنیده زدل، بافته زجان
با حله ای بریشم ترکیب او سخن
با حله ای نگارگر نقش او زبان
هر تار او برنج بر آورده از ضمیر
هر پود او بجهد جدا کرده از روان
این حله نیست بافته از جنس حله ها
این را تو از قیاس دگر حله ها مدان ...



المكتبة التي أنشأها النورق اويصوت في القرن السابع عشر بمدينة فولانديتل .

FIKRUN WA FANN



10

ÜBERSEE-VERLAG · HAMBURG